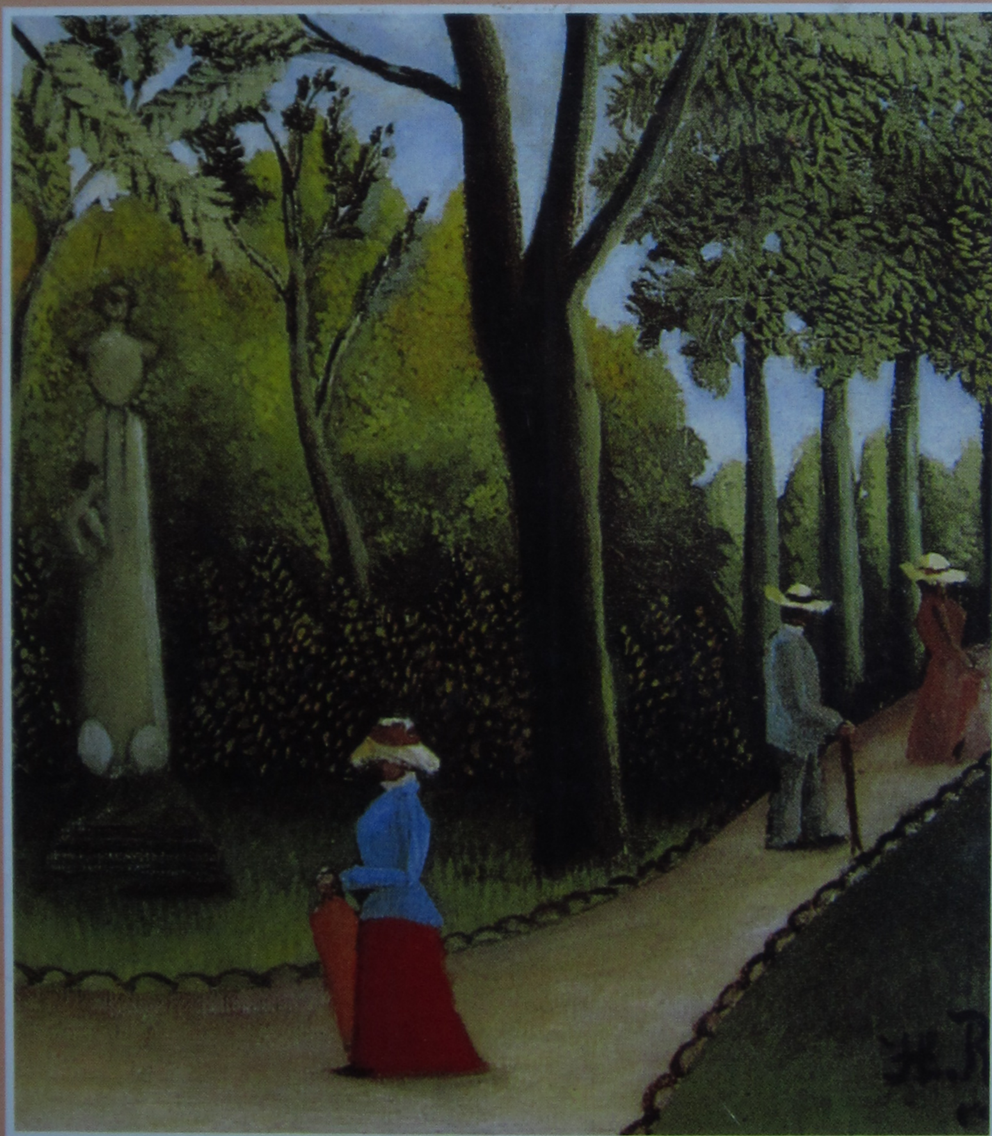
Lina Danielli

GIARDINI DELLA POESIA



EDAGRICOLE

LINA DANIELLI

GIARDINI DELLA POESIA

In copertina: Henri Rousseau, il Doganiere, *Giardino del Luxembourg*, particolare, 1909, Ermitage, San Pietroburgo.

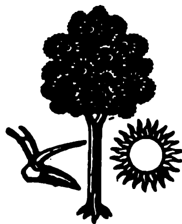
3695

Impianti e stampa: Officine Grafiche Calderini, Bologna, Milano, Roma - Finito di stampare nel maggio 1993

ISBN-88-206-3695-6

LINA DANIELLI

GIARDINI DELLA POESIA



EDAGRICOLE - EDIZIONI AGRICOLE

1ª edizione: maggio 1993

Indice

a Riccardo...

Prologo

Nel termine giardino, in greco *paradeisos*, è già iscritto il destino di un simbolo. Nella Bibbia il giardino di Adamo, bene perfetto e assoluta armonia fra uomo e natura, apre la prima storia letteraria del luogo ove l'idea della felicità attrae quanto la fatale tentazione. La poesia concede al giardino modo conforme di espressione individuale e di intenzioni generali presso gli autori più diversi e in epoche le più distanti.

In *LUOGHI* – primo episodio del testo – è documentato l'incontro di un giardino esemplare nella sua tipologia, classica medievale rinascimentale barocca e preromantica, con chi – scrittore o poeta – l'ha vissuto, menzionato, o a cui si allude nel ricordo di erbe e fiori.

Ferrara, Roma antica, Ninfa, Sovana, Arquà, Verona, Londra, Parigi, Collodi ed Ermenonville ricevono dalla letteratura la fascinazione di luoghi-giardino, che portano la memoria di altri, forse possibili, forse visti, forse solo letterariamente conosciuti.

Il rapporto con la tradizione, infatti, segnala gli intenti che accompagnano l'evoluzione del simbolo all'interno della storia letteraria del giardino.

I giardini omerici, dono di acque perenni e di una eterna primavera, ritornano nella suggestione di poeti come Ludovico Ariosto, quando descrive i giardini di Ferrara, e Torquato Tasso, che crea l'atmosfera incantata di un sorprendente mondo vegetale, regno di Armida.

Gli eleganti e spaziosi horti romani, cari ai dialoghi di Cicerone, introducono ai luoghi di meditazione di Francesco Petrarca, da quelli di Valchiusa in Provenza ad Arquà nel dolce Veneto.

I prodigiosi giardini dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, in pieno Rinascimento, influenzano tutti: chi crea giardini reali, nell'esempio manieristico di Palazzo Giusti in Verona, a cui

vanno grate le memorie i segni i simboli le allegorie dell'antico e dell'archeologia, che Polifilo penetra in sogno; e chi di giardini scrive poiché nella favola amorosa del pellegrino esistono matrici di storie fantasiose, elaborate dalle convenzioni letterarie dei secoli successivi.

Alle discussioni contemporanee, invece, si collegano i giardini teorizzati dal filosofo Francesco Bacone, che proclama una natura libera, spontanea, selvatica, in polemica con il gusto tardoelisabettiano di creare parchi del tutto conformi a quelli della tradizione italiana.

Anche il giardino di Ermenonville, vicino a Parigi, ideato dal marchese René-Louis de Girardin nel Settecento, sembra uscito dalle pagine di Jean-Jacques Rousseau che – ci pare fatale – proprio in questo luogo è destinato a morire.

In *RACCONTI* – secondo episodio del testo – assumono voce autonoma le citazioni sui giardini, presenti nelle opere letterarie del Settecento e dell'Ottocento, in una sorta di dialogo che li vede accostati o per analogia, o per contrasto. I testi proposti non intendono esaurire la ricchezza del tema, ma dimostrare attraverso esempi come l'*interpretazione allegorica* del giardino settecentesco e in età romantica il dominio della *rappresentazione simbolica,* fusione di sentimenti ed emozioni nella messinscena vegetale, siano gli strumenti con cui è possibile leggere il *topos.*

L'allegoria tiene conto della tradizione biblica, ritrovata nelle scritture del medioevo cristiano, infine riproposta nelle opere di Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, Samuel Richardson, Daniel Defoe.

Giardini controllati dalla ragione, immagini mentali, a cui attribuire gli intenti salvifici di un lavorare che è, secondo le premesse religiose, pena e piacere; anche racconto di una difficile riconciliazione tra uomo e natura.

Da parte dei romantici l'immagine del giardino abita spazi che in Giacomo Leopardi sono tragici fasti cimiteriali e in Alessandro Manzoni diventano la vigna derelitta di Renzo, battuta dalla guerra e dall'insolenza degli uomini.

E se Giacomo Casanova trova all'aria aperta un'aiuola a forma di letto, ove render energico il rapporto con la vita, i fiori dei nuovi paradisi sono una cattedrale di parole: quelle turgide di Edgar Allan Poe dette a se stesso, quasi dettate da un'antica fantasia, simboliche e rare a dipingere un paesaggio in cui le idee estetiche dello scrittore si fondono con la natura.

Come sentimenti ed emozioni si mescolano nel giardino, simbolo della solidarietà umana della libertà e dell'amore fra tutte le parti del creato, che Victor Hugo nei *Miserabili* crea attorno alla casa di rue Plumet.

Nel dibattito sull'idea di giardino le tesi di Horace Walpole, ar-

chitetto e scrittore, del conte Ercole Silva e del poeta Ippolito Pindemonte danno forma ad uno spazio immaginoso e piccante, detto *giardino all'inglese*. Vi si esprimono le categorie estetiche del *sublime*, documentate nei paesaggi nordici di Jean-Jacques Rousseau e di Antonio Fogazzaro; della *grazia*, stile rococò dei parchi descritti da Giacomo Casanova e Vivant Denon; e del *pittoresco*, predilezione e nuovo gusto per le rovine nei romanzi gotici dello stesso Walpole, di Matthew Gregory Lewis e di Ann Radcliffe. Ma non si perdono di vista neppure gli intenti di pubblica utilità e le nuove considerazioni sociali, decisive per un'interpretazione del rapporto fra l'uomo e l'ambiente naturale.

Nel romanzo *Le affinità elettive* J. Wolfgang Goethe racconta una passione d'amore, ma ugualmente dice di uomini intenti a febbrili lavori, dilettanti curvi su opere e giorni, in mutamento continuo come il loro giardino, secondo gli schemi intellettuali e le conversazioni tenute nei circoli illuministici tedeschi.

Mentre sui gusti del pubblico ottocentesco, incline ad approvare il successo economico e a favorire ogni rappresentazione di ricchezza e fasto, molto dichiara l'opera più famosa di Théophile Gautier, *Il Capitan Fracassa*, nella sua tumultuosa galleria di giardini, tutti barocco revival, teatrali, di un infinito capriccio.

L'antica metafora del paradiso documenta *LUOGHI*, dal mondo classico alle soglie della civiltà romantica, per diventare il romanzesco della natura in *RACCONTI*, fra Settecento e Ottocento, fino alla scrittura moderna ove, se si cerca il giardino, si rinvengono solo le *TRACCE*, terzo episodio del testo.

Le tracce portano il nome di serre, acquari, ninfee e labirinti: segni inquieti, solo citazioni, convulsi frammenti vegetali percorrono il racconto di August Strindberg; fiori carichi d'orrore vengono racchiusi nelle gabbie di vetro dal decadente Karl Huysmans; sangue e radici sono l'ossessione di Octave Mirbeau.

La pace infinita di una ninfea, dipinta da Claude Monet, rende assoluto il simbolo del giardino, ritrovato nell'immagine del fiore d'acqua che anche Marcel Proust descrive.

E se il poeta Jules Laforgue nell'opacità di un acquario, mondo di perfetti, vorrebbe madreporizzarsi, la traccia d'Arianna non imbocca l'uscita del labirinto e l'arresto nel romanzo dannunziano, *Il fuoco*, è dubbio, insicurezza e ansia.

La parodia rifà gli orti di casa, messi in caricatura da *Bouvard e Pécuchet*, romanzo di Gustave Flaubert, mentre restaura la villa di Guido Gozzano, il Meleto, che pare uscita dai suoi versi. Nelle iconoclastie futuriste chi pesta i piedi alla natura, F. Azari, si fa compagno di Aldo Palazzeschi. Basta con la natura.

La volontà di dominio sul luogo nella pratica di un lavoro indefesso, poi consegnato alla scrittura, è ancora concessa agli artisti-giardinieri, tutte donne, da Vita Sackville-West a Gertrude Jekyll e Elizabeth von Arnim.

La letteratura novecentesca spazza via secoli e secoli di arcadie gioiose o malinconiche, tormenta quanto resta del giardino come metafora universale, spazio propizio ad una possibile felicità. Il giardino vicino a Mosca, prodigio di ciliegi, non vede la prossima fioritura nella pièce di Anton Čechov. Ad Anguilla, l'emigrante nel romanzo di Cesare Pavese, *La luna e i falò*, non è concesso ricomporre la valle natia nella pace della mente, come ai giardini perfetti dell'infanzia non torna più la scrittrice Jean Rhys, reduce da *Il grande mare dei sargassi*.

Luoghi

Si hortum in bibliotheca habes,
deerit nihil.
Cicerone, *Epistulae ad familiares*.

Luoghi

FERRARA

Come un'antica ragazza che è sempre vissuta nella dimora degli avi, così aristocratica e un po' aspra, Ferrara ti accoglie nei suoi orti e giardini. Conosce le buone tradizioni e di lei si dice che sotto i duchi d'Este seppe delizie e riguardi: quei bei giardini all'italiana con pianure voliere ruscelli grotte ninfee labirinti e orti botanici, goduti negli ozi di pace dalla disinvolta nobiltà della Padania, in mezzo a statue raffiguranti le allegorie del tempo e delle ore, delle arti e dei mestieri. È il poeta Ludovico Ariosto che dicono curasse personalmente i suoi orti, allora estesi fino alla chiesa di S. Benedetto. Come appaiono i giardini nei versi dell'*Orlando Furioso:*

Tra le purpuree rose e i bianchi gigli
che tiepida aura freschi ognora serba,
sicuri si vedean lepri e conigli,
e cervi con la fronte alta e superba,
senza temer ch'alcun gli uccida e pigli,
pascano o stiansi rominando l'erba;
saltano i daini e i capri isnelli e destri,
che sono in copia in quei luoghi campestri.

Nella suggestione degli incanti del Belvedere, luogo storico di delizie, gli orti sono un eden caduto nelle terre del mecenatismo e della potenza estense dopo le opere della guerra per la festa della pace:

ma quivi era perpetua la verdura,
perpetua la beltà de' fiori eterni.

I parchi prendevano il nome di giardino della *Castellina,* la *Ragnaia,* che era il bosco per la caccia, infine la *Cedrara,* ricca di agrumi,

fino alla *Peschiera,* dove i pesci al suono di una campanella, posta sulla superficie dell'acqua, salivano a prendere il cibo che veniva gettato.

I luoghi nel palazzo detto di Ludovico il Moro, unico esempio ferrarese di giardino all'italiana, restituiscono l'idea del parco rinascimentale, definito e chiuso intorno da mura, dove la natura è resa domestica dalla volontà sistematrice dell'uomo.

Nella Ferrara dai grandi spazi, quella concepita da Biagio Rossetti, a cui si deve il primo sistematico piano d'ampliamento della città, palazzi e case distendevano le loro fronti lungo le vie, lasciando sia tra di loro sia al loro interno ampie zone coperte di verde in una rara simbiosi di architettura nobile, quella dei palazzi e dei conventi, e natura che preannunciava, attraverso orti e giardini, al di là delle mura la campagna.

E lungo il Corso Ercole I, un tempo strada degli Angeli, anche il visitatore d'oggi è colto dalla sensazione di aver già abbandonato la città.

Il parco Massari, sorto su precedenti giardini e annesso al palazzo Bevilacqua, lo volle il marchese Camillo nel 1780 come luogo di svago e di piacere intellettuale, scenografico e famoso per la raffinata concezione della natura e dei luoghi adatti al diporto. Romantico, con vialetti liberi dentro composizioni vegetali di gusto inglese, che godono di uno spazio seminaturale.

I cortili nel ghetto degli Ebrei, fra le vie Mazzini, Vittoria e Vignatagliata, bui, tormentati, con i ciuffi d'erba fra le pietre, umidi di muschio, con antiche colonne di legno: un solo vaso, là, verso un muro sbriciolato davanti ad una porta, tentata e ritentata.

Fra le vie Carlo Mayr, Mellone, Coperta, dove sorse il castrum bizantino, un muro di mattoni a vista, di colore rosso, non è tanto alto da impedire allo sguardo di cogliere oltre gli alberi e gli edifici una cresta frondosa di foglie di vite.

È una vigna. Quando è spoglia, è quasi impossibile da individuare. Occorre allora star di fronte a villa Campedelli, rinunciare alla facciata adorna di piante aghiformi, di lucide magnolie, di muse spioventi, spiare alla destra: lì sono i filari. Imponenti per essere di città, larghi, tutti allo stesso livello: uva rossa? uva bianca?

La vigna è pianta antica: ne abbiamo una descrizione in Omero, nell'*Odissea*, libro VII. Siamo nella florida isola dei Feaci, su cui regna Alcinoo. La vigna è posta in un orto prodigioso dove una fonte perenne, dono divino per tutti, fa da pendant a un'eterna primavera. Ma siamo pur sempre in un orto, utile domestico produttivo, con i fichi, la *canuta* oliva e il melograno, insieme ai peri e ai meli, e alla bella vigna. Suddivisa in tre parti: quella più in alto e più soleg-

giata porta i grappoli passiti; in un'altra parte l'uva è già pronta per essere calata nei larghi tini; altrove, i grappoli appena formati cominciano già a indorarsi.

Il mondo greco dei tempi omerici non ebbe passione che per tali orti, mentre non conosceva i luoghi di erbe e fiori, ove raccogliere sogni e simboli, desideri e nostalgie, ombre e rinascite, anche fantasie e capricci. I giardini, scoperti dai popoli dell'Asia, entrarono più tardi nell'Atene di Pericle, rosa di statue crisoelefantine, per ornare templi e accademie, le passeggiate dei filosofi e le palestre. Ricchi d'acque, di fiori e di ornamenti, ma lasciati ancora alla natura, dea fertile, sono in gara con il giardino delle Esperidi, dove, secondo il mito, Zeus ed Hera festeggiarono il giorno delle loro nozze sotto l'albero dai pomi d'oro, che le bellissime figlie della Stella della Sera e il temibile drago di nome Ladone guardavano a vista (Fig. 1). Del luogo mitico serba memoria Ariosto quando per gli orti di Ferrara scrive: *che cederian l'Esperide alle piante / ch'avria il bel loco d'ogni sorte rara...*

Ancora un poeta estense Torquato Tasso pensa e sogna di giardini nella *Gerusalemme Liberata* a proposito dell'isola felice dell'Arcipelago delle Fortunate, dimora della maga Armida, ove è portato Rinaldo, irretito dal suo fascino. Il giardino è al centro di un edificio tondo fatto di scale, saliscendi, gallerie sul vuoto con loggiati sospesi, anditi, vicoli ciechi, tutto opera di demoni fabbri. Un palazzo che è un intero labirinto e prepara l'atmosfera del giardino: inquietante, bello bellissimo, insidioso e mortale, dove tutto è vero e tutto è falso (Fig. 2). E come poteva mancare anche in questo giardino la *torta* vite? Con la bella uva dorata e quella acerba e quella del colore del *piropo*, gonfia di dolce succo.

ROMA ANTICA

Cicerone amava i giardini anche per vanità: ne possedeva tre nelle sue ville di Anzio, di Tusculo e della Campania. Sappiamo pure che tentò di comprare a qualsiasi condizione i giardini sulla riva destra del Tevere e arrivò persino a desiderare quelli di Clodia, l'amante perfida di Catullo. Nei giardini l'oratore trova spazio conforme e scena naturale per ambientare i suoi dialoghi filosofici, soprattutto quelli retorici, in ossequio alla grande tradizione greca dei Ginnasi e delle Accademie. Per Cicerone il giardino sollecita il pensiero: a contatto con la natura il sentimento diventa libero e sognante; il paesaggio — ma quale paesaggio è più seducente di un giardino? — purifica lo spirito, immerso fra opere d'arte elleniche e miti domestici. Colpito da un dolore straziante, la morte della figlioletta Tullia, pensa ad un giardino funebre, soluzione che diventerà costu-

me per la cultura romana: tomba per due imperatori divinizzati, Augusto e Claudio, sarà un recinto sacro adorno di erbe e fiori.

In Lucrezio la poesia si fa scienza e nel suo poema filosofico sulla natura, che segue le tracce di Epicuro – di cui si tramandano gli insegnamenti tenuti nell'Orto – il giardino, parte di un tutto, rivela i segreti dell'universo. Il poeta evoca un gruppo di amici sdraiati sull'erba all'ombra di un albero, in mezzo ai fiori dell'estate, lontani dai palazzi dorati delle città. E quando descrive i piaceri, di cui gli uomini godevano all'inizio del mondo, contrapposti all'inferno terrestre dell'animo dei malvagi, ritrova un paradiso a immagine di giardino, in cui il saggio epicureo è felice nella sua atarassia.

Catullo forse frequentò la misteriosa villa della Farnesina, la più bella dell'età repubblicana: giardino della sua amata Clodia, cantata in versi con il nome di Lesbia e sorella di un tribuno famoso. Il luogo, situato sulla riva sinistra del Tevere, era punto d'incontro della gioventù galante ed intellettuale del I secolo a. C. Feste, ricevimenti, giochi d'acqua: la fama di questo hortus ci è nota grazie alle descrizioni di Cicerone nell'orazione *Pro Caelio*.

Ma il lirico poeta d'amore poco ci parla di giardini, certamente di piante e fiori: nei *Canti di Imeneo,* poesie per le nozze delle divinità, gli dei si offrono a vicenda fiori in ghirlande, e fiumi antropomorfi invitano al ricevimento faggi, lauri, il platano, per eccellenza l'albero di Roma, pioppi e cipressi. Fiori della memoria sono quelli di Catullo; simbolici e grati come cortesie galanti, che celebrano le infinite forme con cui il divino entra in comunicazione con l'umano.

Il giardino di Virgilio, poeta della natura, della terra, dell'epica romana, ravvisato nei tre regni: dei colori dei profumi dell'abbondanza.

E se a Cicerone si deve il giardino del filosofo; a Catullo l'omaggio di una galanteria d'amore; a Lucrezio l'apparizione del cosmo nel paesaggio di un orto; al poeta caro ad Augusto e Mecenate, al religioso Virgilio, l'elogio del buon vecchio giardiniere nei pacati esametri delle *Georgiche*. L'episodio del *vecchio di Taranto* pone subito il problema: perché Taranto? Virgilio ama le terre piene di nebbia, che stanno intorno al Mincio, o Ariccia, fertile per le verdure, o i dintorni di Napoli anche Pompei e le sponde del Sarno. Ma Taranto è il centro di diffusione del pitagorismo e delle dottrine filosofiche mistiche, antiche come l'orfismo e lo stesso Pitagora. Il giardiniere di Virgilio compie quotidianamente il miracolo di far convivere specie fra sè incompatibili: accanto ai gigli, alle verbene e al papavero, che purifica il terreno, ecco gli olmi e i platani. Nell'orto di Taranto, immagine poetica e religiosa, anche il più povero viveva al pari di un re, nutrendosi di ortaggi, seguendo il vegetarismo degli adepti della setta. In ogni parte del giardino fioriscono simboli, molti dei

quali indissolubilmente legati alle credenze più arcane della regione italica.

Nell'ultimo libro delle *Georgiche,* Virgilio dichiara di dover lasciare l'argomento da lui appena toccato, quello degli horti. Il *rustico* Columella, per un atto d'amore, proseguirà con quattrocento esametri dedicati alla coltivazione di alberi, fra cui il fico, unica parentesi in versi della sua monumentale opera, la più vasta dell'antichità, dedicata all'agricoltura.

Forse Ovidio aveva gli stessi gusti del *vecchio di Taranto*: gli piaceva, infatti, piantare alberi con le proprie mani e innaffiare piante. Sappiamo che possedeva un grande giardino ai margini della città, all'incrocio della via Flaminia con la via Clodia, dove scriveva i suoi poemi. Nei quali il giardino è descritto sontuosamente, con quel senso del pittorico che tanto piaceva ai Romani e di cui troviamo testimonianza negli affreschi delle case pompeiane. Nelle decorazioni a trompe-l'oeil lo spettatore ha la sensazione di trovarsi in mezzo a preziosi vasi, impalcature vegetali e fontane scultoree: fra i padiglioni, alberi ad alto fusto, erbe e fiori, la calma di un uccellino appoggiato (Fig. 3).

Nel 1974 si assiste ad un ritorno del giardino romano nella spettacolare ricostruzione della villa dei Papiri di Ercolano, voluta dal miliardario J. Paul Getty, in polemica contro l'architettura contemporanea. In California: fra archeologia e Walt Disney. Serissimi studi operati sui resti vegetali carbonizzati hanno permesso l'identificazione delle piante, che formano una scena storicamente credibile di rappresentazione botanica, riferita ad un ambiente del passato.

La villa di Orazio in Sabina fu donata al poeta dal generoso Mecenate e comprendeva orto frutteto bosco, le tre forme che il giardino può prendersi. Nell'orto, rispettoso della tranquillità, si svolgevano conviti amicali all'ombra del pino e del pioppo, mentre l'acqua del ruscello scorreva in mille riflessi. Sensuale e morbido, l'orto oraziano, amico della campagna, intrattiene sulla poesia del quotidiano, lontano dai significati simbolici e rituali del giardino sacro romano come dai lussi delle grandi ville, che violano la natura invadendo i declivi verso il mare, strappando via gli olmi e i campi di viole e i mirti e ogni specie di erba odorosa.

La magnificenza dei giardini, invece, esalta le ville di Plinio il giovane: l'elegante intellettuale non solo è un esteta, ma anche un proprietario terriero, legato ai criteri pragmatici della società romana secondo cui un bene acquistato deve essere in primis un sicuro investimento, anche se finalizzato allo svago. E Plinio calcola con precisione rendite ed interessi, includendo nei conti anche i boschi, le viti, le spese per il personale costituito dai giardinieri, detti topiarii.

I lussi costano, ma si può ben dire che i conti tornano, e con enfasi, nella storia dell'idea di giardino. Infatti, nell'età dei revivals settecenteschi, Robert Castell pubblica a Londra nel 1728, *La Villa Degli Antichi*: ricostruzione grafica dei giardini romani così come imponeva la minuziosa lettura dell'epistola di Plinio all'amico Apollinare. E là dove il testo latino concedeva interpretazioni non univoche, si affaccia anche il progetto del nuovo giardino settecentesco inglese, come sintesi poetica di geometrie irregolari e inquiete, connesse con le planimetrie della tradizione classica.

Negli ultimi anni dell'Ottocento il polacco Henryk Sienkiewicz – premio Nobel – scrive un romanzo dei tempi di Nerone, che titola *Quo vadis?*. L'idea del giardino romano, sibarita eccessivo fastoso, alimenterà l'immaginario collettivo fino alle citazioni della cinematografia hollywoodiana degli anni '50.

... quei meravigliosi giardini, fitti di cipressi, di pini, di querce, di olivi e di mirti tra cui biancheggiava tutto un popolo di statue, brillavano gli specchi tranquilli dei vivai, fiorivano cespugli di rose irrorate dall'umido pulviscolo delle fontane, dove all'ingresso di magiche grotte si attorcigliavano folte l'edera e la vite, dove remigavano sulle acque argentei cigni, e tra le sculture e gli alberi si aggiravano addomesticate gazzelle dei deserti africani e svolazzavano uccelli variopinti portati da tutte le terre del mondo conosciuto.

Nell'età imperiale, dunque, il giardino dopo aver penetrato il territorio del sacro con Virgilio, intrattenuto sulla quotidianità amicale in Orazio e condotto le pratiche orticole ad esperienze armoniose fra uomo e natura, restituisce le raffinatezze dello stile pompeiano nei versi di Ovidio come regala la voluptas all'otium romano nelle eleganti ville pliniane. Diventerà un'alternativa alla vita di città nel più apocalittico degli scrittori dell'età post Domiziano, il rancoroso Giovenale, che vuole fuggire da Roma. Dove? In un piccolo centro laziale, in un bel giardino. Il prezzo? Quello pagato a Roma per avere in affitto un buco tenebroso: mentre a Sora, a Fabrateria, a Frosinone, c'è un bel giardino in una bella casa con un piccolo pozzo grazie al quale, senza bisogno di corda, si possono irrigare facilmente le tenere piante. Vivere con la vanga in mano, poter dire di essere padroni almeno di una lucertola!

Concludiamo con Stazio, il poeta della *Tebaide*, che ci offre le immagini più stranite del giardino romano: quasi irreale, il paesaggio racconta di ninfe, che sono le statue dei parchi visti dal poeta a Sorrento o a Tivoli, sagomate nel verde dalla perizia dell'arte topiaria. Luoghi in apparenza consapevoli del proprio artificio, ove il mito, non più fantasticato o ricreato, si distende sulle erbe e sui fiori,

lungo i viali, dentro le fontane di quel teatro sempre mutevole che è la realtà di un giardino.

NINFA

In quel tempo, nell'anno del Signore millecento, quando i rovi e il lentisco correvano lungo i marmi, divorandoli, Ninfa cominciava a fiorire. La storia ce la tramanda come una prospera città del Lazio, con tante case che arrivarono fino al numero di centocinquanta; tante botteghe di artigiani lungo il corso, che adesso è un bel viale di cipressi; e le sue belle sette chiese di cui una fu prescelta per un'incoronazione papale. Ricca, per via dell'acqua, anima e spirito di questa terra che, saltando giù dall'omonimo lago con maggior forza ed energia e virtù vitale, metteva in moto proprio sotto i monti Lepini, aspri e dal colore del ferro, una ricchezza gaia e fiduciosa.

L'acqua: Platone, nel dialogo *Crizia,* a proposito di Atlantide, racconta che *Poseidon, innamoratosi di Clito, per proteggerla dagli altri uomini, aveva creato attorno all'altura dove viveva delle cinte circolari di mare e di terra, intervallate tre dell'uno e due dell'altra, con fonti di acqua calda e fredda e piante nutritive di ogni genere.*

L'acqua è un bel dono di Ninfa: trasparentissima, nel percorso e nelle sue trame lungo i giardini, si può bere; sotto si trova il crescione e non vi è traccia di ninfee, amiche della putredine. Corre ora in rivoli, ora in canali, ora in fessure, ora scoperta, ora nascosta, talvolta interrotta, e magica e naturale, ora quasi ferma sotto un bosco fitto di canne cinesi. I giardinieri predispongono lungo le sue sponde, quando arriva l'inverno, le gunnere amazzoniche, rovesciando le lunghe foglie peltate a riparo delle radici. L'acqua ha fatto crescere dei prodigiosi vegetali: le magnolie orientali dalla fioritura a corona, gli enormi liquidambar, i pioppi, i cedri del Libano, le maonie del Nepal, ciliegi e aceri giapponesi, più di diecimila rare essenze. Ancora la pianta della gomma e i cespugli di lavanda brinata, che profumano i sentieri.

E il rumore dell'acqua negli echi di Ninfa, suicida per amore, che un dio volle assopita fra le onde. Ninfa, giardino-isola per il senso di separatezza, di pausa, di tregua; luogo propizio per difendere il ricordo della bella ninfa caduta in mezzo all'agro laziale, legata ai suoi giardini, a una vita sotterranea di antiche radici, di provvidi fermenti, di umidi perenni (Fig. 4).

Il borgo medievale era dominato dal castello, dal palazzo del Comune e da quello del feudatario, la potente famiglia Caetani; e la vita, fra il tempo delle preghiere e quello del lavoro, scorreva.

Le rovine dei palazzi, i resti delle mura perimetrali, gli archi,

la torre, ciò che rimane dell'antico borgo ancora adesso emozionano chi visita i giardini. Sotto il ponte romano ne è passata di storia: dalla floridezza all'abbandono, lungo secoli di rovi, di pietre grige, di lunghe decadenze. L'invidia dei paesi vicini per la feracità del luogo, la malaria, le sorti del mondo, la mancata protezione, dovuta alla collocazione della città in pianura, spensero uomini e intenti, vinsero anche ogni segno tangibile dell'esistere.

Ora, un roseto antico del parco avvolge i suoi riccioli fioriti di roselline bianche attorno alle spire di un cipresso: lo volle così, intorno al 1930, la creatrice dei giardini di Ninfa, Lelia Caetani, che fece luogo d'incanto di una pianura abbandonata e derelitta, di un terreno di sterpi, di ogni rovina. Lelia, come il nome dell'orchidea, creò Ninfa così come oggi appare, secondo l'estro del pittore, che accorda i colori alle piante, e il temperamento del botanico, che rispetta il genio del luogo. Giardino libero e karmatico: in certi momenti di paesaggio, un tableau vivant; in altri, composto e fermo, come dentro una cornice. Lontano dalle voci per dar luogo all'altro; dominio di daine che nel rosso dei tramonti laziali restituiscono il senso di una fiaba: – c'era una volta – e ancora adesso, d'inverno, s'incontra qualche lontra.

SOVANA

Sovana, rossa di pietra, silenziosa, due strade due, lastricate, tirate a lucido. Case e botteghe. Orti e giardini. Stretta dalla rocca, simbolo dei potenti Aldobrandeschi, feudatari lucchesi di origine longobarda, che la tennero per secoli capitale di questa terra, l'aspra Maremma. Perché Sovana era lontana dal mare e dagli assalti di una pirateria sempre più infesta, ma vicina allo Stato della Chiesa, fatto non trascurabile per gli equilibri politici e per gli intrighi. In questa terra, già Lazio per la solitudine dei suoi campi, Umbria per i colori, Sovana è la patria di Ildebrando, che fu papa famoso con il nome di Gregorio VII. Ambizioso e solenne, a lui si lega il ricordo dell'irrequieto imperatore Enrico IV che, lontano da qui, in un eremo castello dell'Appennino, a Canossa, ottenne dopo tre giorni e tre notti di preghiere e digiuni, scalzo e coperto di poveri panni, uno storico perdono papale, presente la contessa Matilde.

Nelle terre di Maremma si snodano chilometri di strade non turbate da case con piante di mimose e un terreno argilloso prepara ad uno sbocco di acque termali calde, gioia e fortuna del borgo di Saturnia fin dal tempo dei Romani.

Sovana è posta in alto, non tanto scenografica quanto l'orgogliosa Pitigliano, costruita a precipizio sulle valli. Orti e giardini. Un grande parco è quello degli Orsini, un belvedere con *orrori* di pietra (Bo-

marzo è vicino); mentre fa parte dello stesso giro turistico la dolce terra di Sorano, di cui rimane, quando è stagione, il caldo profumo delle magnolie poste in vaso di fronte a due piani di casa, scavati nella roccia.

Sovana, che conosce il ruvido e il friabile delle rocce di tufo e l'arte dei maestri scalpellini longobardi, autori di un aereo ciborio, tutto marmo bianco in una casa di Dio nera e fonda, è circondata da orti e giardini. Il giardino medievale, qui, era di casa: meglio, fuori dalle case, dalle chiese, fra viuzze. Spazio piccolo con al centro un pozzo, una fontana, un albero: *ora et labora,* dicevano i monaci. Si scopre l'*hortus conclusus*, ove far crescere il pometo e le semplici erbette, nelle antiche miniature, che lo prevedono come appendice ad una scena religiosa, oppure domestica e umile, talvolta cortese e galante (Fig. 5).

I fiori sono belli come simboli. Come il tulipano che non può vivere lontano dal sole, così l'anima delle cose senza la grazia divina cessa di essere. E nella mente medievale torna con insistenza l'immagine del giardino dell'Eden, inquietante come una promessa scaduta. Quale poeta del Medioevo pensa i giardini? Tanti.

I poeti della fiorita Provenza, per cui un campo di battaglia con tante teste tagliate è come un prato di fiori recisi.

Poi Dante, nelle sue allegorie, con la bella Matelda che coglie fiori sulla vetta di una montagna, un giardino chiamato Paradiso Terrestre.

Per Boccaccio, sensuale e analitico, cosi adatto a capire il sottile distacco fra i piaceri del corpo e quelli della mente, il giardino fa parte della festa e dà scacco alla morte. La morte, a Firenze, si chiama peste. La villa è il luogo della festa, il rifugio, l'oasi, ove i dieci novellatori del *Decamerone* si radunano. Si trova sulla collina fiesolana, forse è Villa Palmieri che sembra uscita da quel catalogo degli orti del ghibellino bolognese Pier Crescenzi, scritto intorno al 1300. A quei tempi, nei giardini, si trovavano già i cedri, il melangolo e le spezie d'Oriente, richieste per il profumo, e vi si aggiravano anche le fiere. Fra Salimbene de Adam, frate minorita e cronista del 1200: *...girando per Pisa con un suo confratello per la questua, entrò nel cortile di un palazzo signorile, dove giovani d'ambo i sessi in allegra compagnia suonavano la cetra. In questo giardino interno che un folto pergolato di vite inghirlanda, vide circolare due leopardi del tutto tranquilli insieme ad altre bestie d'oltremare.*

ARQUÀ

È noto che al poeta di Laura la coltura dei lauri andò sempre storta. Piantati e ripiantati, esperienza su esperienza, dai giardini

di Valchiusa in Provenza a questo di Arquà sui colli euganei, i lauri, gli allori, tentati dal Petrarca, non vollero mai attecchire. Si sa inoltre che il poeta scriveva a conoscenti e amici chiedendo consigli, essenze, e alberi per i suoi pomari: tranne che per la vite non riportò botanicamente alcun successo. E proprio a vite e a ulivi sono tenuti i quattro campi che antecedono il giardino, sul retro della casa di Arquà, ove il poeta giunse carico di anni, nel 1370, accudito dalla figlia Francesca, già contagiato dalle febbri terzane, smagato, inquieto, a ridosso della morte. La villa è un bel dono dei Da Carrara, signori di Padova, al poeta ormai notissimo, adulato dai potenti e dai dotti, scrittore in lingua latina e volgare. Costruita in pietra grigia, appare idonea alla tranquillità della meditazione poetica, ma altrettanto ricca per ospitare amici in transito con relativa servitù. Il giardino dà sul retro fin dentro la campagna morbida sotto le miti colline del Veneto e conserva le piante di zona: i giuggioli che, quando prendono ad aprirsi, la gente toglie i cappotti. Anche piante secolari, qualche mandorlo, cespugli, nespoli, biancospino, speronella e un vialetto attraverso. Tutti i giardini della vita di Petrarca assomigliano a ciò che si intende per luogo di poesia. Appartati ma non solitari, immersi in una natura incontaminata, presentano una dimensione spirituale che, per un fare poetico meditativo e assorto, deve sentirsi tagliata fuori dai trionfi del mondo, lontana dallo specchio delle illusioni e dai rumori della città. In Provenza Francesco Petrarca possedeva due orti, assai diversi nel carattere: *Qui ho acquistato due orticelli, adatti quant'altri mai al mio gusto, e se cominciassi a descriverteli non finirei più. A dirla in breve, non credo sia facile trovare sulla terra qualcosa di simile, e se devo confessare la mia femminil leggerezza, mi duole soltanto che tal luogo sia fuori d'Italia. Io soglio chiamarlo il mio Elicona transalpino. Poiché l'uno di essi è ombroso e adatto soltanto allo studio e sacro al nostro Apollo: sovrasta la Sorga nascente, e di là da esso non sono che rupi e precipizi inaccessibili, se non agli uccelli e alle fiere. L'altro è vicino a casa, più ridente di cultura e caro a Bacco; è sito, mirabile a dirsi, in mezzo al fiume bello e rapido; e vicino, separata soltanto da un ponticello all'estremità della casa, è una volta di pietra viva, che ora mi difende dal calore dell'estate. È un luogo che invita allo studio, e io immagino sia simile a quel piccolo atrio dov'era solito declamare Cicerone, salvo che a quello non scorreva accanto la Sorga. Sotto questa volta io trascorro il meriggio, su per i colli il mattino, e la sera nei prati o nell'orto più alpestre, dove, vincendo con l'arte la natura, mi son fatto un posticino sotto un'alta rupe in mezzo alle onde, angusto ma suggestivo, dove l'animo, anche se pigro, può inalzarsi a nobilissimi pensieri.*

Questi luoghi saranno di modello agli orti degli umanisti per il carattere spirituale e reale ad un tempo che sanno comunicare: alla realtà appartengono i cataloghi di fiori e piante; mentre del simbolo è proprio il carattere di straniamento, di terrestre paradiso diviso fra pochi, l'eletta compagnia.

Lo stesso Petrarca vuole accogliere nelle sue terre, fra le acque del Sorga, le Muse, *profughe* dal monte Elicona, lacere, malvestite non più desiderate dagli uomini e intrattenere, qui, le *nove vecchie* in mezzo alle *mille fanciulle,* ninfe delle acque.

Il giardino di Arquà non è magnifico come la stessa casa-museo, sovraccarica di memorie petrarchesche, depositate nei secoli: non concede granché all'immaginario sul poeta tormentato e ascetico e mondano, a cui vanno le memorie senza tempo e gli incanti di un dire d'amore perenne. Feroce e implacabile costruttore di moduli e casistiche d'amore, in mutamento continuo, è ossessionato dalle visioni e dalle metamorfosi. In una sua canzone eccolo trasformarsi in *lauro* (la donna amata Laura e la gloria poetica), in *cigno,* in *sasso,* in *fontana,* in *voce.*

Ecco Laura, *idolo* vivente *scolpito in verde lauro,* con le membra (*rami*) preziose come il *diamante* e l'oro nelle chiome. I suoi capelli, d'oro, intrecciati sotto il lauro in *crespo laccio* di Medusa, avvolgono il poeta. Quando Laura muore, il poeta... come un lauro abbattuto da ferro o vento... le foglie sparse... le radici denudate.

Nel *Canzoniere,* giardino di parole e di simboli, i fiori sono di maniera: *due rose fresche* regalate il calendimaggio da un *amante antiquo* ai due amanti; *le amorosette et pallide viole* insieme a *lieti fiori et felici, et ben nate herbe,* senza tempo e senza nome.

Mentre nel giardino reale del poeta continuano i silenzi, la vita quotidiana, i percorsi in salita del piccolo borgo di Arquà, ove gli allori, anche a saperli attendere, talvolta deludono (Fig. 6).

VERONA

Così decisamente curioso dovette apparire alla gente di Verona quel turista tedesco che si aggirava per vie e piazze con in mano un ramo di cipresso, da cui pendevano alcune pigne verdi e un ramoscello di capperi fioriti.

Quei rami li avevo presi nel giardino Giusti, che è situato in posizione magnifica ed è ricco d'altissimi cipressi, ritti nel cielo come altrettante lesine. I tassi tagliati a punta, tipici del giardinaggio nordico, sono probabilmente imitazioni di questo splendido figlio della natura. Un albero che dal basso fino alla vetta protende verso il cielo tutti i suoi rami,

i più vecchi come i più giovani, e che vive i suoi buoni trecent'anni, è davvero venerabile. Data l'epoca in cui fu piantato il giardino, quei cipressi debbono aver raggiunto una così tarda età...

Il turista, del tutto eccezionale, è J. Wolfgang Goethe e le immagini sono tratte dal suo *Viaggio in Italia,* durato due anni dal 1786 al 1788, trascritto e dato alle stampe con successivi aggiustamenti trent'anni dopo.

Goethe partì da Karlsbad il 3 settembre; portava con sè alcuni manoscritti di opere incompiute e un quaderno con la trascrizione della terminologia di Linneo.

I suoi studi di botanica durante questo periodo danno conferma di insolite annotazioni: negli orti botanici, che accuratamente visitava, elaborò quella sua idea della Urpflanze, secondo cui esiste un prototipo originario di tutte le forme di piante. A Padova, nell'orto botanico che contende a Pisa la palma dell'antichità, osservò il fenomeno dell'eterofillia – foglie intere alla base e sempre più divise procedendo verso l'alto del fusto – e si consolidò in lui la concezione che i caratteri salienti dei generi e delle specie rimangono costanti e che questa stabilità garantisce ogni classificazione sistematica.

A Verona aveva ancora stupito gli attenti e curiosi cittadini indossando un paio di stivali, che in quel tempo in Italia nessuno portava. Anche il nostro viaggiatore, però, non è da meno in quanto a spirito d'osservazione, quando riferisce di gente affaccendata, ricca di gesti, carica di erbe e fiori, ortaggi e aglio; o di elegantoni con spadino e donne avvolte in un lungo scialle a frange, fissato intorno al corpo come una sciarpa. La città, poi, è vivacissima, piena di botteghe artigiane, di negozi, di abitazioni, tutte a porte spalancate così da potervi vedere quanto accade.

Nel giardino Giusti lo scrittore è preso dal fascino di questi alberi magnifici, cipressi solenni, nobili e austeri, che insieme alle statue di Apollo e Minerva stanno guardiani del parco. Antichi, consegnano alla poesia di Goethe il senso del tempo e la forza del durare: *Oh, infondimi coraggio, tu che duri!* (Fig. 7).

E il ricordo di quelle statue dedicate a divinità greche, immobili e candide, fra il verde scuro del giardino, ritornerà nella tragedia *Ifigenia* a suggello di un incontro fra la memoria classica e il perenne fragile movimento vegetale.

J. Gottfried Herder in una lettera del 1788 alla moglie Caroline, due anni dopo la visita di Goethe:

... Ieri sera... nei giardini Giusti... ebbi per la prima volta l'onore di aggirarmi sotto i pini (cipressi) e di vedere levarsi contro l'aria azzurra

questo albero nobile e melanconico. Il giardino si arrampica in alto sulla roccia, sicché è come se tanti giardini stessero uno sopra l'altro, finché non si schiude davanti a noi la più ampia, bellissima veduta. Tutta Verona sta adagiata ai nostri piedi, avendo a sinistra la pianura che bella si stende fino a Venezia, ed a destra, in lontananza, le montagne inazzurrate, sotto un cielo quale non s'è mai veduto uno simile. Di fronte a noi scorgiamo le torri di Mantova, i monti di Parma ed in questa prospettiva il sole tramontava, mentre c'era già nel cielo il chiarore della luna. Io ero come rapito in un sogno e allorché vidi quel sole che maestoso discendeva in mezzo ai filari di cipressi, mi sentii prendere da un silente e malinconico stupore...

Il giardino viene fuori come un dono dietro la facciata cinquecentesca del palazzo dei Giusti, noti e ricchi in città per la professione delle arti tessili nell'ambito della tintoria. Articolato su tre piani architettonici, coniuga realtà e finzione, sogno e accadimenti, e un sapere botanico felice, toccato dalla grazia. La scelta del progetto risulta strettamente legata alla morfologia dell'area a disposizione, collocata al limite nord-occidentale della città, oltre l'Adige, alla base del colle di S. Zeno, a cavallo delle antiche mure viscontee, di cui alcuni frammenti rimasero incorporati nelle costruzioni delle serre, sorte lungo il fianco. Le grotte, scavate nella parete di tufo della collina lasciata così rude e aspra in evidente contrasto con la gioia delle aiuole – locus amoenus-locus horridus – sono in numero di cinque. Servivano, secondo le fonti storiche, per l'ambientazione di scene teatrali o per gli intrattenimenti musicali, anche come serre durante *i maggiori freddi.* La grotta degli specchi è ricordata come un trionfo rinascimentale di conchiglie disposte a pettine, intarsi in pietre colorate, madreperla, coralli – come nella villa Aldobrandini a Frascati – mentre l'acqua correva trattenuta dall'urna di un fauno.

Nel Cinquecento l'architettura del giardino – è anche il caso di villa Caprarola a Tivoli – non si coglie più con una sola occhiata, ma per raccontare i suoi segreti il luogo deve essere percorso, attraversato, ritrovato.

Come il pellegrino Polifilo nell'attraversare i giardini sognati superava ostacoli vincendo labirinti, grotte, meandri, simboli, anche qui il cammino, prima di giungere alla meta, ha il sapore dell'iniziazione. Si percorrono viali di svettanti cipressi, un labirinto, la loggetta reale, le cinque grotte, fra cui quella dell'eco che spiazza l'udito. Sotto lo sguardo del mascherone scolpito nel tufo, visione di un mondo fantasioso, quasi efflorescenza chimerica delle forze della natura, si giunge infine a un altro superiore giardino, dal cui belvedere Verona è regina.

Un libro stampato a Venezia nel 1499 in una prestigiosa edizione manuziana e chiamato Hypnerotomachia Poliphili *sembra riassumere, sul finire del secolo, le espressioni dell'arte del giardino del primo Rinascimento. Un acrostico attribuisce a Francesco Colonna questo testo, difficile alla lettura per il suo complicato e artificioso linguaggio, dove si narra il sogno del pellegrino Polifilo, innanorato della ninfa Polia, e di un suo viaggio immaginario in cui si ravvisano i termini di un percorso esoterico (Bomarzo?) che ha impegnato la critica in una varietà di affascinanti interpretazioni* (Fig. 8). *Ciò che sembra interessante ai fini della comprensione delle poetiche dell'epoca è la descrizione di alcuni giardini dove l'artificio si sostituisce alla natura, creando luoghi alternativi altrettanto suggestivi.*

Polifilo vagando in un paesaggio denso di esotismi, tra frammenti archeologici di antiche civiltà, si smarrisce ed entra in un palazzo con splendide decorazioni. Sulla sinistra egli scorge il primo giardino artificiale «in le quale in loco de virentia, omni pianta era di purgatissimo vitro, egregiamente (oltra a quello che se pole imaginare e credere), in topiati buxi, cum gli stirpi d'oro tale materia conducta. Tra l'uno e l'altro degli quali alternava uno cupresso, dui passi non excedendo la sua altitudine, ed egli Bussi uno».

Nella sua visita al giardino di cristallo Polifilo è accompagnato dalle leggiadre Logistica e Thelemia, i simboli della Ragione e della Volontà, offerte dalla regina come scorte e consigliere nel difficile viaggio. Dopo aver lodato del giardino «la praestante factione e la nobilitate della materia e arte e invento (quale non se troverebbe in Muriano)», Logistica invita il pellegrino al secondo giardino, che aveva la forma di un complicato labirinto, formato da sette viali interni, dove scorrevano corsi d'acqua navigabili, che erano intercalati da sette torri:

«Il quale mysterioso loco» narra Polifilo «era de se agro salubre e di glebe foelice amoeno ferace, vario di omni copia di suavi fructi referto, e di exuberantia di fonti ornato, e di omni florulenta virentia iocundo, di omni solacio diffuso e di maximo oblectamento». Nel centro del labirinto dimorava un «mortifero draco voracissimo e invisibile», simbolo della morte che può colpire in una qualsiasi delle sette età della vita umana. Il terzo giardino era interamente fatto di seta, con piante dai rami d'oro che avevano come frutti pietre preziose, ed al centro una capanna, ricoperta di rose di colore bianco e vermiglio, che poggiava su di un prato fatto di velluto verde.

Il cristallo e la seta erano il linguaggio di una natura fantastica, la stessa che Hieronymus Bosch in quegli anni evocava nel Trittico delle delizie, *dove fiori giganteschi galleggiavano sugli stagni, imprigionando l'umanità in una delirante visione onirica. Si ravviva il ricordo della scena di vetro realizzata da Mauro Scauro nel suo teatro, citata da Pli-*

nio, o del palazzo del Filarete, coperto di cristallo, od ancora delle scene teatrali, dove con la seta erano imitate le piante e i fiori, come il Serlio darà testimonianza.

Ma i giardini artificiali non sono altro che l'approccio dialettico a quelli naturalmente lussureggianti dell'isola di Citera, dove Polifilo approda nel suo viaggio. Un'isola che nasconde nel mezzo, emblematicamente, il tempio di Venere e che ha una forma circolare con divisioni in settori differenziati dalla varietà delle piante. Alla prima recinzione di mirti segue un bosco di allori e cipressi, poi una pineta, infine altri boschi con alberi diversi, tra cui bossi, tassi, olmi, tigli, carpini, frassini, nespoli, sorbi, abeti, larici. Non mancano un palmeto e un oliveto, né gli agrifogli e i pioppi. Segue un'altra recinzione di verdeggianti melaranci, limoni e cedri e tra questi e il mirteto vagano animali in libertà. Prati fioriti con pergole coperte di rose o di gelsomini di tre colori si schiudono alla vista del pellegrino. Al centro di un peristilio sorge una magnifica fontana. Dappertutto l'arte topiaria offre il meglio della propria espressione non solo con i motivi geometrici a corona o a palla, ma nella linea dei topia del mondo classico, con delle vere e proprie scene allegoriche, rappresentazioni antropomorfe e zoomorfe ricreate nel verde, rese splendide, oltre che dalle fronde degli alberi, dai loro fiori e dai frutti. Un maestoso anfiteatro aveva sull'ordine architettonico finale un giardino pensile, che lo coronava con cipressi abbinati e uniti tra loro, in mezzo ai quali era un ginepro, e, nel centro dell'arco formato dai rami piegati, un bosso tagliato a tondi sovrapposti. Nelle gradinate dell'anfiteatro aiole di viole dai colori amaranto, bianco e giallo, si avvicendavano a quelle di narcisi, ciclamini, garofani purpurei, anemoni, primule, elicrisi, amaranti; e tra i molti fiori citati apparivano anche giacinti e aquilegie.

La descrizione di Polifilo scopre nell'arte dei giardini valori inebrianti legati alla leggiadria dei fiori e dei prati. In realtà i motivi architettonici dei pergolati e delle esedre appartengono a un repertorio già noto e sembrano concludere quella visione naturalistica che aveva preparato il terreno alle grandi innovazioni del XVI secolo.

LONDRA

Si dice in Inghilterra che letteratura e giardini vanno insieme come le uova con il bacon. Cominciamo allora da Francesco Bacone, dal suo bel giardino a Gorhambury, uno dei più belli mai visti in patria e altrove. Nuovo perché tanto pensato e prestabilito e rispettato da sembrare voluto così da una natura benigna, in gara con la poesia, l'arte, il gioco del mistero e delle allusioni. Modello di varietà, asimmetrico, rigoroso nei disordini, mutevole e pittorico, al-

l'apparenza anche desolato e incoltivato, imita ad arte il selvaggio della natura. Allo stesso Bacone si riferisce l'iniziativa di aver piantato qualche esemplare di catalpa in piena Londra, tra la City e Westminster, dietro il numero 23 dell'attuale High Holborn, nel bellissimo giardino alle spalle delle Gray's Inn: luoghi di studio medievali per avvocati con biblioteche, cappelle, sale da pranzo.

A primavera, come natura comanda, le catalpe mandano fuori le loro gemme che confortano i legali in grigio, aria spiccia fogli in mano, e gli innamorati stesi, come Londra comanda, sui prati.

Bacone nel suo XLVI *Saggio,* in polemica con la maniera tardo-elisabettiana di imitare il giardino italiano, racconta come si debbono predisporre questi solenni doni di Dio.

Dio onnipotente per il primo piantò un giardino. È infatti il più puro degli umani piaceri. È il più grande ristoro per lo spirito dell'uomo; senza del quale costruzioni e palazzi sono soltanto rozze opere manuali: e si vedrà sempre che, quando i tempi diventano civili ed eleganti, gli uomini pervengono a costruire sontuosamente, prima che a piantar giardini con gusto: come se il giardinaggio fosse più grande perfezione. Ritengo che, nel reale ordinamento dei Giardini, dovrebbero esserci giardini, per tutti i mesi dell'anno: in ciascuno dei quali, cose belle possano essere di stagione... Quanto ai giardini... l'area... dovrebbe essere divisa in tre parti: un prato verde all'entrata; una brughiera o landa all'uscita; e il giardino vero e proprio nel mezzo; oltre a viali, da tutt'e due i lati... È meglio che il giardino sia quadrato; circondato da tutt'e quattro i lati, da una splendida siepe ad archi... Sopra gli archi ci sia una siepe continua..., sopra ogni arco una piccola torretta... da contenere una gabbia d'uccelli... Quanto alla disposizione del terreno, entro la grande siepe, la lascio alla varietà dell'invenzione; avvertendo tuttavia che, qualunque forma gli diate, innanzitutto non sia troppo occupato, o pieno di opere artificiali. In esso, per parte mia, non mi piacciono statue intagliate nel ginepro, o in un altro albero di giardino: son cose per bambini... Quanto alle fontane, sono di grande bellezza e ristoro: ma gli stagni rovinano tutto, e rendono il giardino insalubre e pieno di mosche e rane... gli ornamenti di statue dorate, o di marmo, che sono in uso, vanno bene; ma la cosa principale è trasportar l'acqua in modo che non si fermi mai... Quanto al giardino vero e proprio, non dico che non ci debbano essere dei bei viali, da entrambi i lati, con alberi da frutto; e alcuni boschetti d'alberi da frutto e pergolati con sedili, convenientemente ordinati, ma non troppo fitti, sì da lasciare il giardino principale non chiuso, ma all'aria aperta e libera.

L'impostazione spaziale e il carattere scenografico dei giardini

di Bacone imporrà una pratica obbligatoria per l'Inghilterra, presto diffusa anche in altri paesi europei.

Inventano giardini che sono sempre qualcosa d'altro, i poeti: William Shakespeare quando paragona l'Inghilterra priva del suo re Riccardo II a un giardino desolato, incolto, abbandonato:

mentre il nostro giardino acquacintato, l'intero paese,
è pieno di malerbe e i più bei fiori soffocano,
i suoi alberi da frutta non potati, le siepi in rovina,
le sue aiuole in sfacelo,
e tra le erbe sane i bruchi formicolano?

Intanto ha in mente l'ordinato giardino di gusto elisabettiano, che già aveva influenzato Edmund Spenser nel creare le stanze per il gioioso paradiso di Adone: chiuso, spensierato, ove tutto cresce senza fatica umana nella tenerezza di una primavera perenne.

Mentre Perdita, la principessa caduta in disgrazia nel *Racconto d'Inverno,* distingue nel suo rustico giardino *i fiori della mezza estate* per gli *uomini di mezza età: lavanda profumata, / menta, cedrina, maggiorana, il fiorrancio / che va a letto col sole e con lui s'alza, / piangendo...;* di contro quelli *di primavera* per l'innamorato: *Gli asfodeli, / che.. afferrano con la loro bellezza i venti / di marzo: le viole... le pallide primule,... gli audaci tassi / e l'imperial corona; gigli d'ogni sorta, / tra i quali il fiordaliso.*

Perdita, in scacco al suo nome, sposerà un bel principe ristabilendo quel passo allegro di danza, che sono i versi di Shakespeare.

Inventa giardini ricchi, barocchi, carichi di fiori e di frutta, il poeta John Milton, ormai cieco, quando nel *Paradiso Perduto* crea il *giardino assiro,* un Eden caduto sulla terra dentro un paesaggio verde di ogni varietà, dotato di asimmetrie naturali. In pieno Settecento Horace Walpole, nel *Saggio sul giardino moderno,* lo riconoscerà precursore del gusto romantico di creare landscapes mossi, ampi, non irrigiditi dalle convenzioni e dalle regole dell'arte.

Ripropone un giardino edenico, senza tentazioni e senza Eva, il poeta Andrew Marvell, segretario di Milton nel 1651. In *The Garden,* Adamo vive il paradiso da solo, come amici fiori e piante. Ma i giardini si richiamano anche alla realtà quando Marvell tesse l'elogio di un vivere in casa con giardino nella dimora di Nun Appleton, ove il poeta risiedette come precettore della figlia del generale Fairfax, l'eroe dell'Inghilterra parlamentare e repubblicana. Un poemetto di più di settecento versi è indirizzato ai giardini di Appleton House: fiori, erba alta, un fiume che attraversa, il bosco, tanti campi, un paradiso di casa.

PARIGI

Nell'*Amleto,* nella *Tempesta,* nel *Macbeth,* nel *Sogno di una notte di mezza estate* e nel *Come vi piace,* non appaiono descrizioni di giardini, ma la città di Parigi, dentro al Bois de Boulogne, ha letteralmente trascritto, piantandole in altrettanti appezzamenti, le scenografie vegetali presenti nelle cinque opere di W. Shakespeare. Il giardino Shakespeare si trova in un angolo di questo Bois che, antico al pari della Lutetia dei Romani, venne usato in luogo di rifugio dai briganti per tutto il Medioevo; prediletto come tenuta di caccia dai re e dai principi della Rinascita; infine completamente trasformato da Napoleone III dal 1860 al 1865 secondo il gusto dei parchi *all'inglese.* Adesso il bosco ha tutta l'aria di una foresta da operetta con ruscelli, ponti rustici, laghetti, cascate e cascatelle in discesa da rocce abilmente disposte; belle avenues con padiglioni e chiostri. Durante i giorni feriali il bosco è abituale promenade di amazzoni e cavalieri, di domenica è dei parigini.

Che cosa troviamo nel Giardino Shakespeare? Una messinscena teatrale con un parterre decorato da cinque caratteristiche tipologie vegetali. Cosi si trovano, successivamente, da una parte all'altra dell'entrata, le piante della foresta di Arden, ove è ambientato *Come vi piace.* In questa romantica commedia uno spacciatore di fantasie chiamato Orlando, che si è preso una brutta febbre terzana d'amore, appende ai pruni e ai biancospini versi zoppi e dal falso galoppo in onore della sua bella:

> *O Rosalinda, gli alberi saranno i miei libri,*
> *e sulla scorza scriverò i miei pensieri:*
> *chiunque volga lo sguardo in questa foresta*
> *veda la tua virtù testimoniata ovunque.*
> *Va', corri, Orlando ad incidere su ogni albero*
> *la bella casta inesprimibile lei.*

Mentre Jacques, il malinconico, è il cortigiano accorto che commenta la situazione di questa bella corte trasferita in Arcadia. D'estate nel giardino vengono dati drammi – solo Shakespeare – e sotto gli occhi dei previsti trecento spettatori, scorre, a sinistra dell'anfiteatro, la brughiera viola d'erica della Scozia, spazio notturno per il canto delle streghe di *Macbeth.* La fantasia può entrare, sempre stando a sinistra, nel bosco greco del *Sogno di una notte di mezza estate* e correre insieme al folletto Puck, ad Oberon, il re delle fate, nel gioco complesso di incantesimi e filtri d'amore. Mentre, a destra, si fa naufragio dopo la *Tempesta* in un'isola brulla di *ortiche, lappole, malva selvatica,* dove girovaga Ariele, bizzarro incantatore, spirito dell'aria.

Nel ruscello in cui annega Ofelia persa d'Amleto,... *un salice sghembo / specchia le sue brinate foglie nella corrente vitrea; / là ella intrecciava fantastiche ghirlande / di ranuncoli, d'ortiche, di margherite...* (Fig. 9). Anche lunghe orchidee purpuree, le dita di morte, che scivolano con lei sull'acqua quando il *ramo invidioso* si rompe.

Piace pensare alle centocinquanta citazioni botaniche sparse nell'opera di Shakespeare raccolte in un teatro che è un anello di giardino unico e fresco. E che erbe e fiori, in forza del loro nome, rimandino ai luoghi e ai tempi dei versi insieme alla calma e alle passioni del loro incanto.

COLLODI

In Val di Nievole, nel cuore della regione, detta Lucchesia, esistono due giardini: uno posto in alto e l'altro in basso. Il primo è di antica solenne composta bellezza, il secondo moderno, vivace, bizzarro è dedicato al burattino più famoso del mondo, Pinocchio.

Il giardino di Villa Garzoni, velato da cascate, ornato di statue, con ampi terrazzamenti, addormentato nella magia dei parterre, incuriosito dall'esotico dei boschetti di bambù, mosso da un triplice ordine di scalinate, appare uno stupendo teatro barocco. I viali, dedicati alle Muse e ai nomi dei fiori, dominano il verde di vigne e uliveti, tra quinte di cipressi palme lecci. Come in una fiaba leggera si percorre un labirinto di siepi lievi, sagomate in forme geometriche, rettilinee o diversamente curvate fino al romantico ponte coperto.

Il giardino fu celebrato nei versi del lucchese A. Cerati:

Crescon così con incessabil gara
In mille modi le bellezze e i pregi
Delle limpide fonti susurrose,
De' simmetrici piani, e degli arcani
Fugatori del sol recessi ombrosi
Che le Grazie inviolabili e le amiche
De' ruscelli, de' fior dive vezzose
Ornar, non paghe di secondi onori.
Pur la vittoria è incerta. Arte e Natura
Si celano gelose, e i rari vezzi
L'una dell'altra con alterno sforzo
Menton sagaci, ed un miracol novo
Dal confuso valor nasce e sorprende.

Ammirata da Michel de Montaigne, nominata fra i grandi giardini d'Europa, Villa Garzoni racconta di scienza e miti. Di scienza,

che prende il nome di ingegneria idraulica per comporre le trovate d'acqua; d'ottica applicata, che predispone l'effetto riflesso delle scalinate nelle due vasche d'entrata; di botanica, per studiare il terreno individuandone prerogative e talenti. Dei miti: piace ricordare le statue di Apollo e di Dafne in fuga dal dio, e quei Fauni, protettori dei pastori contro i lupi. La statua della Fama sovrasta l'intera composizione prospettica, dando inizio col getto della sua tromba alla discesa delle acque che, giù per le grotte di pietra, arrivano fin dentro il giardino di Pinocchio. Ove siepi, prati, aiuole, bossi sagomati per il divertimento di un labirinto, sculture tante e tutte d'artista raccontano la favola di Carlo Lorenzini, in arte Collodi dal nome del paese materno. Un'intera ricostruzione, devota alla lettera del libro e tesa alla ricerca dello spirito del racconto, così fuso alla vita del borgo, e al surreale delle invenzioni dello scrittore toscano. E se Pinocchio non entra mai in un giardino, spazio protettivo e raccolto, la sua corsa verso la libertà e l'indipendenza non trova requie. Corre a perdifiato, il burattino, per le piane della Lucchesia, povero strampalato, picaro inquieto, perso fra locande di poca fama e lunatici da circo, attanagliato dalla fame dei poveri, quella di sempre, mentre la descrizione di un giardino non trova ove fermarsi nel ritmo narrativo del racconto. Che incalza con una scrittura straordinaria nel cogliere il visivo in movimento e l'esterno di un paesaggio, ove quattro conigli in una selva d'ombre portano una bara, il bianchiccio di una casina di fata è una stranita apparizione, e la tramontana sferza, sinistra, la quercia dell'impiccagione. Il dentro recupera la povera casa con il fuoco fermo e la pentola di fagioli, solo dipinti sulle pareti.

Al di là dei cancelli le cento finestre di Villa Garzoni raccontano ancora di potere e di fasti. I signori, potenti di Pescia, ghibellini rifugiati a Lucca, capitani di guerra e di ventura, nell'arco di tre generazioni predisposero Palazzo e Giardino.

E presso il camino della cucina, questo sì autentico, Carlo Lorenzini, nipote del cuoco di casa, di ritorno da Firenze e da un'infanzia sognata, prese a dire di *Pinocchio,* immaginando per i poveri di tutta la terra i paesi della libertà.

ERMENONVILLE

La storia ufficiale dei giardini conosce anche dei piccoli e grandi romanzi: quello di un re, al secolo Luigi XIV, tanto condannato alla magnificenza da volere un gemello altrettanto regale e, dopo infinito dispendio, destinato al mondo con il nome di Versailles.

O il racconto del pellegrino irlandese di nome Fiachra, grigio

come la polvere, bastone barba lunga reliquie ostie, che, nell'anno del Signore 560, schizza un perimetro per piantarci alberi, vivere dei prodotti della terra, pregare ed evangelizzare le terre di Francia.

Sempre in terra di Francia Olivier de Serres, ministro del re Enrico IV, calvinista, impegnato nelle guerre religiose ai tempi di Caterina dei Medici, affronta anni bui con un chiodo fisso: lavorare le bordure dei parterre fino a farle diventare soffici e vaporose come un merletto.

E in pieno Settecento, quando il vecchio mondo è ormai agli sgoccioli e il nuovo già alle porte con la forza disperata delle sue tragedie e delle sue speranze, quale ritmo di racconto si può accordare a chi si dedica al giardino? Il movimento della riflessione e della fantasia, quello del cuore e quello della mente.

La vicenda: un personaggio aristocratico, René-Louis de Girardin; un filosofo tale che basta il nome: Jean-Jacques Rousseau; una comunità agreste che vive ai bordi, a qualche decina di chilometri, da Parigi nella tenuta di Ermenonville. In questi 850 ettari di campagna, sotto la guida di un padrone illuminato come Girardin, si visse la rara e breve felicità di un'utopia, nata cresciuta alimentata dalle pagine di Rousseau, il filosofo l'esule, il perseguitato il caro amico, l'uomo. Quando infine Jean-Jacques, ormai vecchio, si reca ad Ermenonville, il nostro Girardin ha fatto della tenuta meraviglie e un calco delle idee del filosofo, espresse nel romanzo *Giulia o la nuova Eloisa*.

Ermenonville era un dono d'eredità del marchese, luogo insalubre, miasmi in ogni stagione: marais, dicono i francesi. Dopo vent'anni di duri lavori, demolizioni, ricostruzioni, abbellimenti, ecco un sogno di giardino fra i più insoliti di Francia (Fig. 11). Buoni campi, bei verzieri: i giovani del luogo che imparano a bottega; i bimbetti che, come nell'*Emilio* di Rousseau, come nel *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, si arrampicano sui pendii a raccogliere il dolce fico e le bacche di cui nutrirsi. Nei giorni di festa, tutta radunata nel parco, la comunità, sotto il pulpito di pietra, inondato dal sole, prende ogni decisione ad alzata di mano. Girardin, buon democratico e sincero riformista quanto attento lettore della *Repubblica* di Platone, ne è fiero. Anche gli piacciono i balli campestri, la festa del villaggio: tutti quei lunghi sguardi, il piacersi, l'amore, che poi si conclude nel matrimonio.

Il filosofo, finalmente giunto, esclama:... *questo luogo parla veramente al cuore, e non so il perché! Lo vedo e lo sento in fondo all'anima, questo è il giardino della mia Giulia!*

Per lui è stata predisposta, nel corso della passeggiata in giardino, la sosta in una grotta che ha dello spettacolare: tutta naturale, una

nicchia nella roccia, su cui si lanciano, lasciandola indenne, le acque fragorose e sempre costanti. Rousseau va a spasso lungo il sentiero detto dei pittori, di cui la natura è l'artista supremo. Viandante solitario, immerso in meditazioni nel crepuscolo sognante, cala nella dimensione del tempo interiore, ove cessa ogni distinzione tra passato e istante, smarrimento e calma, fantasia e realtà.

Proprio ad Ermenonville nel 1777 il filosofo scrive la settima delle sue passeggiate contenuta in *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*.

Sente che, pur essendo già vecchio, lo riprende la passione della botanica. Le erborizzazioni gli sono care non solo perché lo pongono a contatto con la divina bellezza della natura e in particolare con il regno vegetale, più attraente di quello animale, ma anche perché lo dispongono a non odiare i nemici e a essere felice loro malgrado. Egli studia la natura con cuore libero da gretti interessi che invece muovono il farmacista; gode del suo smagliante splendore, giusto compenso dell'uomo che vive secondo natura; infine quando, solo in camera, sfoglia l'erbario, risogna le belle passeggiate compiute, rivive i deliziosi momenti vissuti, dimentica il male che gli uomini gli hanno fatto; il sogno sostituisce ancora la realtà e lo rende felice.

Di sera il filosofo, metodico, annota tutto:... *e a ogni nuovo filo d'erba incontrato, mi dico soddisfatto: «È pur sempre una pianta in più».*

Non manca l'Arcadia, luogo di privilegio, a ricordo dei poeti amati e dei tanti viaggi del marchese per l'Europa dei giardini. E il Deserto, spettacolo *sublime*, livido ed emozionante. Mentre le foreste all'orizzonte, potenti e solitarie, paiono voler mettere al bando ogni dogma ingannatore, le leggi dell'errore, i vani pregiudizi. Nelle campagne felici dell'armonia con la natura e con se stesso il filosofo, dopo una passeggiata, le braccia cariche di fiori, chiuse gli occhi e per sempre fu solo, perso nella buia contemplazione del proprio io, fuori da ogni bufera.

Dentro le bufere della storia cadde, invece, l'artefice dei giardini di Ermenonville. René-Louis de Girardin per uno sconcio ghigno della sorte, per un colpo di teatro, che talvolta fa di una vita un autentico romanzo, ebbe la vita spezzata proprio dai due miracoli che più attendeva: la venuta di Jean-Jacques e il trionfo delle idee da lui ispirate. Dopo la morte del filosofo così improvvisa, una folla di fanatici urlanti, venuta da Parigi, interruppe, e per sempre, la pace di Ermenonville: esibizioni, feticismi, idolatrie davanti alla sua tomba.

Con i nuovi arrivati al potere il nostro Girardin non riuscì a trovare un accordo. Visse con tristezze lontano dai suoi campi; quando morì lasciò i giardini ai suoi figli.

Racconti

«It wants improvement, ma'am, beyond anything. I never saw a place that wanted so much improvement in my life... I hope I shall have some good friend to help me».
«Your best friend upon such an occasion», said Miss Bertram calmly, «could be Mr. Repton, I imagine.... His terms are five guineas a day».

Jane Austen, *Mansfield Park*.

Racconti

L'INTERPRETAZIONE ALLEGORICA

Sembra l'anima di Giulia e rappresenta l'eroina esercita sulle passioni, il giardino che Jean-Jacques Rousseau così ampiamente descrive in *Giulia o la nuova Eloisa*. Disordinato, *all'inglese,* ciò che viene chiamato *verziere, recinto, asilo, Eliso,* è una meraviglia di selvatico in cui la vegetazione cresce al naturale, apparentemente: in realtà assecondata e guidata dalle mani dell'uomo.

Il romanzo attacca il conflitto fra le convenzioni sociali e il naturale insorgere dei desideri nell'intrinseca contradditorietà dell'essere umano che aspira alla felicità – l'amore sempre vivo di Giulia per Saint-Preux – e insieme sente necessario e utile l'esercizio della virtù – Giulia è madre di due figli e moglie esemplare di M. de Wolmar – in nome della conservazione dell'istituto familiare.

Ma un destino tragico incombe su Giulia, nuova eroina d'amore come la medievale Eloisa, amica di Abelardo. Muore dopo aver lasciato a Saint-Preux una lettera, in cui confessa di non aver mai cessato di amarlo: *Se il cuore... fu consacrato a voi, quello fu il mio tormento, non la mia colpa.*

Nella IV parte del lungo romanzo epistolare, nella lettera a lord Edoardo Bomston, Saint-Preux è ammesso a visitare l'*Eliso*, come chiama Giulia il suo giardino segreto, perché in esso si partecipa ad una felicità che è fuori del mondo.

Erano parecchi giorni che sentivo parlare di questo Eliso circondato da un certo mistero. Finalmente ieri dopo il pranzo, che il gran caldo era intollerabile non meno in casa che fuori, il signor Wolmar propose a sua moglie di accordarsi un po'di vacanza, e invece di ritirarsi come di solito nella camera dei bambini fin quasi a sera, di venire con noi a respirare nel verziere. Ella acconsentì, e ci andammo insieme. Quel

luogo, benché vicinissimo alla casa, è così ben nascosto dal viale coperto che ne lo separa, che non lo si vede da nessuna parte. Il fitto fogliame che lo circonda non concede all'occhio di penetrare; ed è sempre attentamente chiuso a chiave. Ero appena dentro che, voltandomi, non vidi più da che parte ero entrato, la porta è talmente vestita di alni e nocciuoli che non concedono che due stretti passaggi laterali; e non vedendo più la porta mi parve di essere lì come piovuto dal cielo.

Appena entrati nel *verziere* di Giulia una barriera di folto fogliame, frontiera ad un tempo fisica ed ideale, segnala gli intenti di esclusione dal mondo della protagonista, che ha ostinatamente lavorato nella disposizione di un luogo che partecipi alla vita solo in funzione di emozioni private e di rapporti interiori. Quando vi arriva Saint-Preux, la dialettica fra la scelta di Giulia, che si è consegnata anima e corpo alle necessità della rinuncia, e le irrequietezze del visitatore, reduce dai viaggi per le contrade del mondo, prende a dirsi nei termini consoni al luogo giardino. Raccontata dall'esterno la nascita di questo *verziere*, nelle accorte parole della donna, è un tesoro di accorgimenti pratici, di soluzioni ideali e di economie. Costi, abbellimenti, trasformazioni: un ingaggio senza fine di risorse umane, che hanno sfruttato gli elementi naturali nel rispetto delle armonie e senza carico di violenza. Vissuto dall'interno, questo giardino, un dono di fresche acque controllato dalla sua ideatrice, diviene ad un tempo ritiro e partecipazione alla vita. Un *Eliso* ove Saint-Preux riconosce i segni della sua memoria, le passeggiate, i lanci di pesche. Un labirinto vegetale: *ogni tanto... tratti ombrosi, impenetrabili ai raggi del sole, come nelle più folte foreste; erano alberi più flessibili, di cui avevano incurvati i rami fino a terra e costretti a mettervi radici, facendo con arte ciò che spontaneamente fanno i manghi in America.*

Il paesaggio richiama le isole dei mari del Sud ricche per *la verzura animata e vivace, i fiori ovunque sparsi, il chioccolio di acque correnti e il canto di mille uccelli...*

Solitario, tale che par di capitare in un deserto: *È un posto incantevole, è vero, ma agreste e abbandonato...* In Francia diventerà costume indicare con il nome di Désert alcuni aspetti del nuovo giardino, di cui si ricorda quello di Retz di M. de Monville, nei pressi di Marly.

Naturale:... *la natura ha fatto tutto... l'acqua ci è venuta non so come... non c'è traccia di lavoro umano...*

Autofecondazione: è l'illusione del giardino.

Predisposto: *Però* [disse Giulia] *sotto la mia direzione, e non c'è niente che non è stato ordinato da me.*

Fecondazione: è il lavoro di Giulia e di tante giornate del suo giardiniere.

Artificiale: è il moto della fantasia creatrice che riduce la verità a *finzione, apparenza, velo,* meno affascinante dell'energia lasciata allo stato di natura senza alcuna direzione.

Con l'aiuto del marito M. de Wolmar, Giulia ha rifondato un giardino come se mano di giardiniere non l'avesse mai toccato. Integro e primordiale, quest'Eden rifatto artificialmente è fuori dal tempo, e fa chiedere a Saint-Preux a proposito degli alberi come, con il lavoro e con il denaro, sia stato anche possibile sconfiggere i tempi naturali della crescita. *Quanto a questo, – disse il signor di Wolmar – osserverete che non ce n'è molti di alti, e son quelli che già c'erano. Inoltre, Giulia ha cominciato assai prima del matrimonio, quasi subito dopo la morte di sua madre, quando venne qui con suo padre a cercare la solitudine.*

Polemica: le parole di Saint-Preux a Giulia, perché mai si è creata una passeggiata artificiale quando il bosco, dall'altra parte della casa, invita nei suoi sentieri disordinati e *charmants*?

Giardino all'inglese: per l'arte dei giardini questo è il nome del *verziere* di Clarens. August Schlegel attribuisce a Rousseau la responsabilità di mandare ospiti in mezzo ai rovi e alle spine, facendo loro credere di trovarsi nel grembo di una natura libera che altro non è che una regressione allo stato selvaggio.

Senza alcun ordine e simmetria l'allegria vegetale entra in viali tortuosi con *ribes, lamponi, sambuchi, serenelle*; in alto liane di rampicanti, innestate sui tronchi degli alberi per farle più rapidamente alzare, incoronano le passeggiate sotto un baldacchino, a riparo dai raggi del sole.

Tante acque in sorgente escono fuori di terra, economizzate e riunite, anche incluse in recinti, sfruttando il naturale pendio del terreno, per avere i corsi più sinuosi e chiacchiere di cascatelle.

Jean-Jacques, con alle spalle l'esperienza del ritiro in campagna alle Charmettes, ove studiava e prendeva sempre più passione alla botanica, precisa un'estetica del giardino, secondo il quadro naturale di un'isola beata, in cui far stare insieme ordine, economia, bellezza del paesaggio.

Tempo-reale, tempo-sentimentale si sovrappongono nella speranza di ritrovare la felicità in un ridirsi che per Rousseau è solo scrittura. Scrittura che si adegua alle modalità del procedimento allegorico con conseguente valorizzazione delle fonti letterarie medievali nella citazione del *Romanzo della rosa,* nominato nelle pagine precedenti la lettera sull'Eliso.

Nel giardino di Guillaume de Lorris, ricco di tanti fiori e frutti

quali cita anche Rousseau, l'immagine è quella di un vero paradiso terrestre:

Era il giardino tutto quadrato
D'ugual misura in ogni lato,
Non c'era pianta che avesse frutti
Che lì non fosse, succosi o asciutti.
C'erano i pomi del melograno
Perché il malato ritorni sano,
Grande abbondanza di noccioline,
Noci nostrane ma piccoline
Da far pensare, se l'hai scusciate,
D'avere in mano noci moscate.
....
Ma nel giardino, per ogni amico,
Matura il dattero e il molle fico.
C'erano spighe di buone essenze,
(Buono il terreno e le semenze):
Cannella e zenzero, anice e grani
Del paradiso, cimino, e sani
Garofanelli (penso che basti)
E ti profumano i dopo-pasti.
Poi tanti frutti che non so come
Potrei pensare di ognuno il nome:
Zorbe e corniole, mele e castagne,
Cotogne e pesche, quasi a montagne.
....
Ma perché a mezzo mi son fermato?
Ma quanti nomi ho dimenticato!...

Lo stesso giardino di Giulia è sagomato sul giardino dell'amore di Deduit che compare nella prima parte del poema di Guillaume, di cui Rousseau ha derivato i particolari allegorici del giardino erotico.

Rilievo importante è dato all'acqua, a stagni e fontane, che in entrambi i testi sono controllati dall'ingegnosità dell'uomo. Tutto lo sfondo ambientale, inoltre, non rimanda ad un'osservazione diretta del luogo, né si identifica con uno stato d'animo, come avviene nella costruzione del paesaggio simbolico, in analogia fra emozioni e scena descritta. Attraverso l'allegoria si vuole esprimere il controllo della mediazione razionale, e ad essa va riferita la funzione di redenzione.

Rousseau crea nella *Nuova Eloisa* un giardino senza distinzione tra fantasia e realtà, come de Girardin fonda l'utopia agricolo-sociale di Ermenonville, tenendo fede all'idea di fondo espressa dal filosofo

ginevrino nella teoria politica del *Contratto Sociale*, scritto negli stessi anni. La possibilità che *un'intelligenza virtuosa* sia in grado di costruire la vera natura dal momento che *La voce gentile della natura non è più, per noi, l'infallibile guida, né l'indipendenza che noi abbiamo ottenuto da lei è uno stato desiderabile. Abbiamo perduto per sempre la pace e l'innocenza, prima di averne apprezzate le gioie. Ignorata dagli uomini primitivi, perduta per gli uomini illuminati dei nostri giorni, la vita felice dell'età dell'oro è sempre stata una condizione estranea al genere umano, sia perché passò senza essere riconosciuta quando gli uomini potevano goderne, sia perché era già stata perduta quando essi se ne accorsero.*

Resta il sogno arcadico-pastorale dell'*Eloisa*, immerso nelle zone alpestri dell'Alto Vallese, dentro i villaggi, ove Saint-Preux ritrova una società di straordinario equilibrio, a cui è estraneo il lusso come pure la povertà: i padroni non ricevono il prezzo delle loro imprese, nè i domestici quello delle loro fatiche. La natura educata è compagna della natura selvatica: a levante, *la grazia* delle aiuole; a settentrione, *il sublime* dei ghiacciai; a mezzogiorno, i frutti dell'autunno. *A tutto questo aggiungete le illusioni ottiche, le vette dei monti variamente illuminate, il chiaroscuro del sole o delle ombre, e tutti gli accidenti di luce che ne risultavano mattina e sera: avrete così una vaga idea delle continue scene che incessantemente attiravano la mia ammirazione, e che mi sembravano presentate in un vero teatro; perché la prospettiva delle montagne è verticale e colpisce l'occhio contemporaneamente, in modo assai più potente di quella della pianura, che si vede soltanto di scorcio, sfugge e ogni oggetto ve ne nasconde un altro.*

Rousseau ammirava particolarmente il romanzo di Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, l'unico ritenuto adatto alla formazionee di *Emile*, per i valori di educazione al lavoro e per gli intenti di edificazione morale.

I giardini di Defoe, come del resto nell'*Eloisa*, non corrispondono ad alcuna ricostruzione realistica, ma, serializzati, narrano allegoricamente le fatiche umane rivolte a realizzare un paradiso terrestre. Se le fonti letterarie roussoiane si rivolgono alla tradizione medievale, per Defoe si fa il nome dello scrittore John Bunyan, predicatore puritano del Seicento, insieme a Richard Baxter e al *Paradiso Perduto* di J. Milton. In questi testi l'elemento comune è costituito da una vicenda provvidenziale, svolta attraverso un racconto biografico, che viene presentato come esempio degno di meditazione.

Nel *Robinson Crusoe*, romanzo scritto nel 1719, si dà voce, inoltre, al profondo processo di rinnovamento sociale in atto, alle nuove aspirazioni economiche della middle class, agguerrita sull'uso del de-

naro, attenta ai legami di proprietà, con nuovi e disincantati valori religiosi riferiti alle istituzioni del diritto. Robinson è un inquieto borghese che rifiuta le condizioni propizie della nuova classe sociale, al riparo dai pericoli dell'estrema ricchezza e dai bisogni crudeli della povertà, anche avvantaggiata dagli ideali puritani, favorevoli ad un'autodisciplina provvida e feconda. Sceglie di correre dietro all'avventura, accompagnato da diffidenza operosità avarizia; mediocremente intelligente, ma acutissimo osservatore di uomini e cose, soprattutto amante della solitudine come conquista etica. *Godo di una maggiore solitudine* – scrive Robinson-Defoe – *negli agglomerati umani più numerosi, ad esempio Londra, dove ora sto scrivendo, piuttosto che nei ventotto anni trascorsi in un'isola deserta.*

E la sua solitudine, eterna allegoria della condizione umana, diviene anche una scelta di necessità come conseguenza inevitabile del prezzo del dominio.

Crusoe, dopo il naufragio, inizia ad organizzare la sua vita sull'isola selvaggia con tutte le determinazioni del borghese del Settecento proiettate in una dimensione naturale-originaria e mediante scienza e ragione si accinge a far sua la natura, macchina utile per l'uomo. Quando Robinson, dopo un anno di sosta sull'isola, giardino selvaggio e naturale, scopre, imprevista, la bellezza e la feracità di un luogo, allora nasce l'idea di giardino, insieme al gesto antico di chi perimetra uno spazio per potere accudire alla crescita di individui vegetali.

... Ero così innamorato di quel posto, che per il resto del mese di luglio vi trascorsi gran parte del mio tempo; e... mi costruii una specie di piccolo pergolato, cingendolo a una certa distanza con un solido recinto, costituito da un'alta, duplice siepe sostenuta da robusti bastoni e riempita di fronde nello spazio intermedio; in tal modo mi sentivo al sicuro, e a volte mi trattenevo anche due o tre notti consecutive, scavalcando la siepe per mezzo di una scala...

Come ho detto, ai primi di agosto avevo finito il mio pergolato e cominciavo a godermelo. Il tre di agosto constatai come l'uva che avevo appeso ai rami fosse perfettamente essicata e diventata un'ottima uva passa. Così cominciai a ritirarla dagli alberi, e fu una buona idea, perché le piogge ormai imminenti l'avrebbero rovinata, ed io avrei perso la parte più allettante del mio cibo invernale.

Per lui il coltivare non è pena, l'orto riscatta le fatiche con la felicità dei suoi frutti, e il valore pratico della sussistenza non annulla l'ottimismo della fruizione. Defoe certamente include nel giardino, creato da una dura e solitaria fatica umana, intenti salvifici in quanto

Crusoe «è l'uomo che, a seguito della Caduta, deve coltivare la terra col lavoro perché produca in abbondanza».

Verso il mese di novembre, quando le piogge diminuirono e il tempo cominciò a stabilizzarsi, mi spinsi verso l'interno dell'isola per raggiungere il pergolato, dove, sebbene mancassi da alcuni mesi, trovai ogni cosa come l'avevo lasciata. Non soltanto la doppia siepe circolare era rimasta intatta, ma i bastoni che avevo reciso da vari alberi nelle immediate vicinanze avevano germogliato e ramificato, come quelli che butta un salice un anno dopo la potatura al sommo del tronco. Non saprei dare un nome alla specie d'alberi dalla quale avevo tagliato quei tronconi; comunque fui molto soddisfatto di veder crescere quelle nuove piante, e le potai in modo che crescessero quanto più possibili uguali l'una all'altra. Non si può descrivere la bellissima forma che assunsero nel giro di tre anni, e sebbene il recinto formasse un cerchio di circa venticinque iarde di diametro, pure in breve tempo gli alberi lo coprirono totalmente, dando luogo a un'ombra che consentiva di alloggiare all'aperto per tutta la stagione asciutta. Ciò mi indusse a tagliare altri rami della stessa varietà d'alberi, per usarli alla medesima maniera come pali di un nuovo recinto analogo, disposto a semicerchio intorno al mio muro (alludo a quello della prima abitazione), e così feci. Piantai i rami, o fittoni, in duplice fila a una distanza di circa otto iarde dalla prima recinzione; non tardarono ad attècchire, e se in un primo tempo fornirono una gradevole pergola ombrosa alla mia casa, in seguito servirono anche da difesa...

In occasione del quarto anniversario del naufragio, Robinson ripensa alla sua situazione valutandone tutti gli aspetti positivi: lontano dalla malvagità degli uomini e dalle concupiscenze, e con la convinzione che tutti i beni di questo mondo hanno valore solo se in relazione al loro uso.

Dentro il progetto utopico della sua Tamoé, nel romanzo del marchese D. A. François de Sade che porta il titolo *Aline et Valcour*, scritto nel 1788, il re Zamé ha tenuto conto di tutto. Le isole di verde, la decorazione vegetale, i viali di palme, le porzioni individuali delle terre coltivabili. La terra dell'isola, a cui arriva il protagonista Sainville, è resa domestica: eliminata la natura, non esiste più il lussureggiante della vegetazione, né la particolarità dell'altopiano, solo giardini e spazi chiusi. E al buon re resta una sola nostalgia: un alto pioppo lasciato libero di crescere secondo natura.

Questo pioppo maestoso che alza la sua chioma orgogliosamente fra

le nubi, è forse meno bello, meno fiero di questi arbusti prigionieri che la tua mano adatta secondo le regole dell'arte?

Negli scrittori di utopie del Settecento i giardini che fanno da sfondo alle città ideali, spesso città-giardino, hanno tutti una caratteristica comune: la disponibilità alla regolarità delle forme, lontani da ogni asimmetria e disordine geometrico.

L'idea stessa di giardino rende possibile l'assimilazione di questo con la città utopica e il suo autore si confonde con il giardiniere demiurgo. Infatti chi cerca in un giardino di ricreare il senso della natura attraverso il controllo della mente, si assimila a chi vuole far parte di una società sfrondata da errori e ingiustizie, messa al chiuso, sagomata a suo spazio conforme. Nello stesso luogo dell'immaginario pare concludersi, dunque, il sogno dell'orticolo e dell'utopico.

Una città-giardino ha solo avenues alberate che conducono ad uno spazio centrale sempre rotondeggiante, sempre affiancato da belle piante. Ogni casa, poi, gode di un bell'orto che come tutto del resto, in *Utopia*, è affidato ad un uso saggio, privato, ma non di proprietà. Il fine è una bellezza raggiunta non d'impeto, ma saggiata per decorare la città e utilitaristicamente produrre il benessere.

Nella divertente favola che il principe di Ligne finge di raccontare alle sue figlie, l'amore per il giardino fa da re. *Utopie ou Règne du Grand Selrahcengil* è il titolo: e, come nell'*Utopia* cinquecentesca di Tommaso Moro, anche qui esistono premi offerti dallo stato per chi è artefice del più bel giardino e *ogni buona azione in agricoltura è premiata*.

A chiunque abiti un paese utopico è riservata "la doppia esperienza del non-luogo e del non-tempo" e, in quel frammento di luna creato dalla fantasia del nostro principe, il plastico dei giardini conservato in una galleria del castello deve contrastare i danni del fatale scorrere del tempo; mentre nel padiglione d'inverno climi, stagioni e geografie confondono nell'inganno generale dei sensi.

Ma il più che perfetto per sua natura non appartiene agli uomini perché "ciò che è perfetto è origine in sé e non ama dilungarsi sulla propria formazione. Chi è perfetto recide ogni legame con il circostante, perché basta a se stesso". La perfezione non racconta la propria storia, ma offre il proprio compimento. La perfezione è degli dei, e per il pubblico e la società del suo regno, sperduti nel mondo perfetto di *Utopia*, il re Selrahcengil, venato di tristezza, offre continuamente, *chaque jour*, feste in cui ricercare gioia e carnevale. Il divertimento, escluso dalla monotonia della perfezione, guadagna terreno all'aperto, nei giardini, nel godimento della vacanza e della risata.

A Icaria, capitale della comunità utopica illustrata nel libro del

fondatore del primo partito comunista francese, Etienne Cabet nel 1840, in tempi già lontani dal secolo dei lumi, l'egualitarismo più sfrenato è di casa. Programmati secondo scienza i bei giardini entrano negli spazi urbani racchiusi da quattro lati, di sedici case ciascuno. Rigidi, monotoni ripetitivi. Un quadrato di alberi fiori frutti per ogni cellula abitativa: sulla ghiaietta o sabbia rossastra... *padri, madri, bambini passeggiano ordinatamente insieme.*

L'abuso di regolarità spegne ogni meditazione sulla natura che richiede il vantaggio della solitudine, per sorprendersi una volta ancora sulla fantasia e sul bizzarro.

Clarissa e Cunegonda vivono i bei giardini di casa nel Settecento. Uscire dal giardino per entrambe significa entrare in quel miscuglio e in quel composito che fa da trama alle due narrazioni di cui sono protagoniste. L'una, eroina dell'omonimo romanzo di Samuel Richardson, di nome e cognome fa *Clarissa* Harlowe e, protetta da un'alta siepe di tasso, può osservare le intese dei suoi famigliari che meditano per lei vantaggiosi matrimoni. Il giardino di Clarissa, né sontuoso né paesaggistico, non concede alcuna suggestione al cuore o alla mente. Piuttosto si tratta di un'onesta azienda agricola, con l'utilizzo di legnaia e latteria, realistica e funzionale.

Cunegonda, invece, amore ideale di *Candido* nell'omonimo racconto di Voltaire, è figlia di un barone tedesco e, in quanto tale, le spetta il castello avito con annesso boschetto.

Clarissa, nelle fantasie dell'aristocratico libertino Lovelace che la insidia, è lei stessa un bel giardino ove penetrare per goderne ogni delizia. E come non cogliere nel linguaggio di Richardson l'allegoria del *Cantico dei cantici,* ove lo sposo coglie i dolci frutti del giardino? Ma Lovelace non penetra nel giardino; è Clarissa, in fiore d'indipendenza, che ne esce, sottraendosi all'impegno di una figura paterna con cui si mette in competizione. La aspettano i tristi destini della donna perduta per amore: i postriboli della città, la prigione, infine la bara.

Anche madamigella Cunegonda, per infortunio di guerra e di virtù, perde casa e boschetto per calarsi nell'esperienze del mondo: prima lontana da Candido, per poi ritrovarlo e perderlo di nuovo, fino al ricongiungimento finale né triste né lieto.

Nel corso delle due vicende l'immagine del giardino torna sempre in mutate figurazioni simboliche, ma identico è il progressivo logoramento cui il *topos* è sottoposto.

Per Clarissa la scelta di fuggire dal giardino per seguire le promesse d'amore di un infingardo, conferma un suo istinto di libertà e di indipendenza, ma già a Londra, inverno della sua coscienza,

in una terra degradata che prende la forma di una città, dalle vie strette e logore, eccola svilita in un bordello. Ove la sventurata, che ricorda i fioriti cespugli di casa, finisce per buttar l'occhio su di un cortiletto di vasi e cocci. E fin dentro la prigione dei debitori, nella stanza dagli umili arredi, si fa attenta ad un bouquet di fiori, malmessi secchi diafani. A conclusione del romanzo e della sua vita, l'eroina di Richardson porta ancora la sorpresa di un fiore: un giglio spezzato che vuole inciso sulla sua bara.

Per Cunegonda, violentata impoverita, a servizio di truci individui al di qua e al di là degli oceani, il bosco dell'avita proprietà della Vestfalia scompare anche nel ricordo. Nel primo dei tre giardini descritti nel *Candido,* da cui Cunegonda e l'amato sono cacciati perché colti in peccato d'amore, "il doppio figurativo-materiale del Paradiso terrestre" prende la forma di un modesto spazio arboreo, rovesciato fuori da un castello della provincia tedesca. Mondo beghino, disutile, grottesco.

Incontrerà nuovi giardini il sempre dubbioso Candido e penetrerà con il passo della conquista negli orti del Perù, mitico Eldorado. Qui i poveri giocano a piastrelle con rubini e diamanti e tutto è organizzato per essere il migliore dei mondi possibili. Ma che è mai la felicità, pensa Candido, se non puoi narrarla agli amici e hai perso l'amore? Solo uno spazio mentale onirico e scivoloso, da cui Voltaire fa uscire il suo eroe alla ricerca di nuovi destini.

Nella Propontide Candido e Cunegonda, dopo aver fatto il giro del mondo in ottanta pagine, finiscono per rincontrarsi in un *orto*, lontano lontano lontano dalle foreste tedesche. Lei, già brutta e con i seni avvizziti, però... *un'ottima cuoca:* lui, un candido disilluso, non fa che ripetere: *Il faut cultiver notre jardin.* Come? *A pistacchi, cedri, ananassi, arance limoni melangoli.*

Si lavora per tenere lontani tre grandi mali: *la noia, il vizio e la miseria.* Del resto viene detto, nel primo libro della Bibbia, che, dopo il giardino di gioia di Adamo ed Eva, a noi tocca, a causa del peccato, riguadagnare l'altro soffrendo e sudando.

Mentre lavora al *Candido* Voltaire appronta per Madame de Pompadour una traduzione del *Cantico dei cantici* e un compendio dell'*Ecclesiaste,* così che l'allegoria del giardino presente nel *Cantico* e "il lamento biblico sulla vanità del mondo", sfumano l'apparente superficie di comicità del racconto.

La ricaduta simbolica del Paradiso terrestre sulle povere spalle di Candido, condannato al lavoro, deriva in Voltaire da un'inimicizia di principio verso l'ottimistica visione del mito delle origini, inteso come modello di uno stato originario perfetto e riferimento d'obbligo di ogni esperienza storica.

"Il giardino finale non è il ritorno alla felicità illusoria delle origini", né lo sviluppo della dimensione ingenua e mitica dell'Eldorado, ma una conferma di industriosità e impegno.

Nella conclusione, inoltre, si può notare un preciso riscontro con una scelta di vita del filosofo che, proprio mentre sta terminando il racconto, nel 1758, acquista la tenuta di Ferney e inizia a fare l'imprenditore con l'intento di trasformare gli abitanti del fondo in uomini utili socialmente strappandoli alle loro miserrime condizioni di vita. Anche, secondo le lettere volterriane di questo periodo, l'allegoria del giardino o della vigna ritorna con frequenza nella significazione del lavoro di propaganda dei lumi ad opera degli enciclopedisti, che il filosofo condivide.

E andando, passò davanti alla sua vigna; e già dal di fuori poté subito argomentare in che stato la fosse. Una vetticciola, una fronda d'albero di quelli che ci aveva lasciati, non si vedeva passare il muro; se qualcosa si vedeva, era tutta roba venuta in sua assenza. S'affacciò all'apertura (del cancello non c'erano più neppure i gangheri); diede un'occhiata in giro: «povera vigna!».

È la povera vigna di Renzo nei *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, devastata da guerre e violenza, ove non si fa un passo perché il rovo va dappertutto, da una pianta all'altra, salendo ripiegandosi stendendo i suoi rami. Capita di imbattersi in una zucca selvatica coi suoi chicchi vermigli, tutta avviticchiata ai nuovi tralci di una vite con i deboli steli mescolati, che si tirano giù a vicenda. I vilucchioni dai fiori a campanula, candidi e morbidi, chiusi ai crepuscoli per apparire ai chiarori di luna, stanno addosso a un gelso dai nuovi germogli. Tenta di resistere l'uva turca, forte dell'altezza dei foglioni orlati di porpora, dei suoi grappoli ripiegati, delle tante bacche rosse in basso, porporine più su, poi verdi con una ghirlandetta bianca.

A terra si spandono le grandi foglie pelose del tasso barbasso, tante spighe sparse stellate di fiori gialli. In alto. E chi li afferra i pennacchioli argentei e volubili, portati dal vento? In basso. Come in quel *guazzabuglio* che è il cuore degli uomini: *Era una marmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di gramigne, di farinelli, d'avene salvatiche, d'amaranti verdi, di radicchielle, d'acetoselle, di panicastrelle e d'altrettali piante; di quelle, voglio dire, di cui il contadino di ogni paese ha fatto una gran classe a modo suo, denominandole erbacce, o qualcosa di simile.*

Con uno sguardo rotante, lunghissimo, dal basso all'alto, Manzoni elenca piante ed essenze in un crescente delirio vegetale. Conoscitore di botanica per aristocratico diletto, in seguito alla diretta esperienza sui lavori agricoli nella sua tenuta di Brusuglio, l'autore nulla

lascia alle approssimazioni del caso. Metodico e ordinato, come accanitamente si documenta sulle fonti storiche del suo romanzo, così fa incetta di testi, che dall'antico Columella arrivano fino ai moderni corsi sull'agricoltura: dizionari, vocabolari agronomici, trattati di storia naturale. Il 27 settembre 1810 scrive al letterato francese Claude Fauriel di essere dentro ai progetti dell'agricoltura dopo aver consultato libri eccellenti, fra i quali gli impareggiabili *Annali* di Filippo Re, botanico insuperabile per saggezza, esperienza e qualità del sapere.

Nella vigna desolata di Renzo, irrefrenabile un flusso di energia vien fuori da spighette, ciocche, mazzetti, capolini bianchi rossi gialli azzurri, fichi e gelsi: si rubano il posto, si sovrastano, mentre la natura disordinata e caotica è contro schemi e categorie che tentano di inquadrarla.

Il frutteto corrotto di Renzo e la vigna dispersa di Manzoni chiamano alla mente il lungo viaggio del filatore di seta rispecchiato in una deformazione simbolica che ha il potere di rivelare il destino. Analogo destino quello di Renzo e di Candido, personaggio di Voltaire: entrambi chiusi nei finali dei loro romanzi in una rispettabilità bonaria e industriosa, circondati dalle chiacchere di tanti amici. Entrambi consapevoli che a loro non poteva andar meglio nel mondo e che, per opporsi al caos naturale e sociale, il raggio d'azione privata porta i confini di un orto o di una vigna.

Intanto nella vigna desolata i guasti si moltiplicano nell'accumularsi di rami, stecchi, e cardi ispidi fin dentro il frutteto dai calici spampanati, tenuti su *come accade spesso ai deboli che si prendon l'un con l'altro per appoggio*.

Anche i termini verbali: *soverchiarsi, passarsi avanti, rubarsi,* alludono a situazioni umane e rispecchiano, in via di simbolo, le esperienze di chi contempla.

Nel testo l'autore deliberatamente si attribuisce la più totale responsabilità (l'unica volta nel romanzo) della lunga digressione: «*Ma questo* [Renzo] *non si curava d'entrare in una tal vigna; e forse non istette tanto a guardarla, quanto noi a farne questo po'di schizzo*».

Perché? Nella confusione vegetale A. Manzoni cerca una risposta al corrompimento del mondo e, per spegnerne il dolore, ricorre alla sua sapienza botanica con tutti i nomi delle erbacce invasive, quasi divertendosi in quella enumerazione di piante diversissime. Una volta ancora è la scienza che salva l'uomo almeno dalla lacrima versata sulla pagina. Ma si va oltre.

La vigna maledetta, compromessa da rovi ed erbacce che non permettono al buon seme di esprimersi, è, secondo la Bibbia, l'esistenza umana quando la si tormenta con passioni e con il travaglio della ragione. A ricordo: la terribile vendemmia dell'*Apocalisse,* con

l'angelo dalla falce, che vendemmiò la vigna della terra e gettò l'uva nel gran tino dell'ira di Dio. E il tino fu pigiato e ne uscì tanto sangue fino all'altezza delle briglie dei cavalli, per uno spazio di milleseicento stadi.

Dal punto di vista letterario, la variante *contadina* dell'episodio biblico nei *Promessi Sposi* porta nel cuore della figurazione allegorica con le immagini delle *viti non più potate..., dei distorti virgulti: il loglio, la cicuta, la prolifica fumaria...*, tratte dall'*Enrico V* di W. Shakespeare, che raffigurano la Francia desolata e in preda al malgoverno.

E la vigna di Renzo, corrotta da segni di morte, una pagina di perfetto equilibrio estetico fra rappresentazione e giudizio, tema della natura caduta e *topos* cristiano, ancora minaccia.

Metafisica del dolore: il cosmo intero chiamato in causa. È Giacomo Leopardi. Tutti gli uomini soffrono e tutti gli animali e tutti gli altri esseri a loro modo: gli individui, le specie, i regni, i globi, i sistemi, i mondi.

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volgere lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in stato di souffrance, *qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. Il dolce mele non si fabbrica dalle industriose, pazienti, virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga; quello è offeso nel tronco, o nelle radici; quell'altro ha più foglie secche; quest'altro è roso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti. Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco. L'una patisce incomodo e trova ostacolo e ingombro nel crescere, nello stendersi; l'altra non trova dove appoggiarsi, o si affatica e stenta per arrivarvi. In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta. Qua un ramicello è rotto o dal vento o dal suo proprio peso; là un zeffiretto va stracciando un fiore, vola con un brano, un filamento, una foglia, una parte viva di questa o quella pianta, staccata e strappata via. Intanto tu strazi le erbe co'tuoi passi; le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Quella donzelletta sensibile e gentile, va dolcemente sterpando e infrangendo steli. Il giardiniere va saggiamente troncando, tagliando*

membra sensibili, colle unghie, col ferro. Certamente queste piante vivono; alcune perché le loro infermità non sono mortali, altre perché ancora con malattie mortali, le piante, e gli animali altresì, possono durare a vivere qualche poco di tempo. Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospitale (luogo ben più deplorabile che un cemeterio), e se questi esseri sentono o, vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere.

Leopardi scegliendo l'immagine del giardino con precisione analitica, lucidità dell'argomentare e accorgimenti stilistici, dà corpo a un'idea rovente e romantica di dolore, consumando senza speranza le condizioni di una possibile armonia fra gli elementi della natura lavorati da un incessabile tormento. Nella stessa pagina dello *Zibaldone* il poeta cita il poema di Voltaire sul terremoto di Lisbona. Come sempre è in grado di essere ad un tempo coltello e ferita: con la lama del ragionamento approva le tesi pessimistiche del filosofo francese, e con le strazianti immagini avvalora il progressivo dissolversi delle forme vitali fra gli inferni del patire.

Leopardi, partendo dall'immagine, arriva subito alla condizione sentimentale in un paesaggio strettamente correlato alla situazione psicologica di chi lo osserva. Giardino della mente, a cui più dell'osservazione naturale, si attribuisce il ricordo dantesco della selva dei suicidi, ove uomini-pianta stillano sangue e parlano e giurano *per le nove radici d'esto legno*. La prosa leopardiana, bruciata dal dolore, sparge le sue ceneri sui dolenti luoghi del ricordo: i giardini cimiteriali.

Lapide di Giovanni Pascoli riprende i nomi delle piante citate nella *vigna di Renzo: tasso barbasso, radicchiella, vilucchio, cardo,* e l'idea di dolore leopardiano per la rappresentazione del dolore sepolcrale.

Dietro spighe di tasso barbasso
tra un rovo, onde un passero frulla
improvviso, si legge in un sasso:
QUI DORME PIA GIGLI FANCIULLA.

Radicchiella dall'occhio celeste,
dianto di porpora, sai,
sai, vilucchio, di Pia? la vedeste,
libellule tremule, mai?

Ella dorme. Da quando raccoglie
nel cuore il soave oblio? Quante
oh! le nubi passate, le foglie
cadute, le lacrime piante;

quanto, o Pia, si morì da che dormi
tu! Pura di vite create
a morire, tu, vergine, dormi,
le mani sul petto incrociate.

Dormi, vergine, in pace: il tuo lene
respiro nell'aria lo sento
assonare al ronzìo delle andrene,
coi brividi brevi del vento.

Lascia argentei il cardo al leggiero
tuo alito i pappi suoi come
il morente alla morte un pensiero,
vago, ultimo: l'ombra d'un nome.

Mentre Manzoni e Leopardi costruiscono intellettualisticamente e dall'interno l'immagine del giardino per arrivare al plastico volumetrico esterno, Pascoli, votato allo slancio mistico di unirsi alle cose, rende l'apparenza, la levità, la superficie evidente del luogo con una grazia di infantili memorie sepolcrali.

Insinua: nel senso che fa emergere dagli aspetti visibili la loro intimità con contingenze di luce, suoni, colori. Un mondo oggettivamente nuovo, di cui le forze latenti dietro la natura suggeriscono l'esplorazione.

LA RAPPRESENTAZIONE SIMBOLICA

Il corrotto vegetale che accoglie Jean Valjean nella Casa *di via Plumet* è un giardino ritornato in potere della natura; ma la condanna religiosa attribuita da A. Manzoni alla *vigna di Renzo* e la terribile forza entropica, travaglio del creato in G. Leopardi, diventano nel romanzo di Victor Hugo manifestazione di amicizia fra le parti dell'universo, rinascita delle speranze umane, simbolo della solidarietà umana.

Dopo mezzo secolo di abbandono un giardino può diventare anche splendido, come se la natura avesse voluto regalare ad un angolo

parigino una gloria di foresta degna del Nuovo Mondo. Lì, Jean Valjean, alias Madeleine ora con il nome di Ultimo Fauchelevent, andò a vivere nella casa di rue Plumet – affacciata su di un giardino, con doppia entrata – insieme a Cosetta di quattordici anni e a una zitellona balbuziente di nome Toussaint, salvata dall'ospedale e dalla miseria.

I *Miserabili* di Victor Hugo attaccano, volendo essere troppo schematici, tre temi sociali: la degradazione degli uomini toccati dalla povertà; la perdizione della donna creata dal bisogno; l'atrofia dei fanciulli dovuta all'ignoranza. Anche la storia della Francia, dalla Restaurazione a Luigi Filippo, in un grande affresco degli intenti umani nella marcia dal male al bene.

Il giardino abbandonato si fa avanti nel romanzo con un passo aspro e selvaggio, seguendo la penna vigorosa e languida di Hugo. Jean Valjean, il protagonista, ex galeotto perseguitato ed eterno fuggiasco, ha bisogno, sempre, di un luogo in cui nascondersi.

Il giardino di via Plumet, sepolto nell'indifferenza per la morte dei proprietari con una rivoluzione capitata nel mezzo e più di quarant'anni di vedovanza, pareva dire a tutti: Qui abitano solo felci e scarabei.

Venuta a mancare l'arte del giardiniere, era ritornata la natura; v'abbondavano le male erbe, meravigliosa fortuna per un povero lembo di terra; e splendida era la festa delle viole. Nulla in quel giardino contrastava il sacro slancio delle cose verso la vita; e il venerabile sviluppo era là in casa sua. Gli alberi s'erano chinati verso i rovi, i rovi si erano innalzati verso gli alberi, la pianta s'era arrampicata, il ramo s'era piegato, quello che striscia sulla terra era andato a visitare quello che si chiude nell'aria, quello che ondeggia al vento s'era chinato verso quello che si trascina nel musco; tronchi, rami, foglie, ciuffi, viticci, sarmenti, spine s'erano mescolati, intralciati, sposati, confusi; in uno stretto e profondo abbraccio, la vegetazione aveva celebrato e compiuto, in quel piccolo recinto di trecento piedi quadrati, sotto lo sguardo soddisfatto del Creatore, il santo mistero della sua fratellanza, simbolo della fratellanza umana.

Non pareva capitare mai nulla nel giardino, ma la vita sotterranea di radici e umori raccontava i segreti della foresta: popolosa come un villaggio, piena di suoni come un nido, fonda come lo scuro di una cattedrale.

D'inverno la sterpaglia, nera bagnata irta, proteggeva la casa lasciandola appena intravedere; in ogni stagione il giardino *respirava la malinconia, la contemplazione, la solitudine, la libertà, l'assenza dell'uomo, la presenza di Dio...*

Le tendine apparse alla finestra segnalarono ai passanti, pochi e distratti, che la casa era di nuovo abitata anche se il vecchio cancello lasciato così, sprangato debole cigolante, murato in due pilastri inverditi dal muschio, pareva dire a tutti: *Questo giardino è mio.*

E nel giardino l'albero non potato poté continuare la sua consuetudine con gli uccelli: di giorno le ali rallegravano le foglie, mentre la notte le foglie proteggevano le ali.

Anche Jean Valjean continuava i suoi travestimenti: di giorno, in aspetto di ufficiale in ritiro, usciva a passeggio con Cosetta per i viali alberati del Lussemburgo; di sera, un giubbotto da operaio e un berretto in testa a coprire il viso, pareva un tipaccio. Ma Cosetta, abituata alle ambiguità che il destino continuava a riservarle, non vi faceva più caso.

Godeva del giardino: *e... vi si dilettava; rimoveva tutti i ciuffi d'erba e tutti i sassi in cerca di «bestie»; giocava, in attesa di fantasticare; amava quel giardino per gli insetti che vi trovava sotto i piedi in mezzo all'erba, in attesa di amarlo per le stelle che vi avrebbe scorto attraverso i rami sul suo capo.*

Il giardino la racchiudeva in modo più libero delle mura del convento dell'Adorazione Perpetua, suo precedente rifugio. Nel regno felice di lucertole e cicuta, Cosetta prese ad incontrare una natura *aspra, ricca, voluttuosa e profumata; gli stessi sogni del monastero, ma anche qualche giovanotto intravisto; una grata, ma sulla via.*

Nel luogo, simbolicamente forte in funzione dello sviluppo narrativo del lungo romanzo, Cosetta chiese al padre chi fossero i forzati intravisti laceri e legati su lunghi carri alla periferia di Parigi.

Nel giardino scoprì di essere diventata bella e allora, lungo il sentiero delle pratoline, provò ad abbagliare se stessa.

Il fuggiasco Jean Valjean, invece, nel giardino non scendeva quasi mai preferendo l'altra uscita: un giardino così incolto, pensava l'ex galeotto, doveva di necessità sfuggire all'attenzione.

In questo forse s'ingannava.

V. Hugo nella descrizione del luogo, a cui Jean Valjean si sentirà sempre estraneo, crea sulle emozioni di Cosetta una messinscena vegetale, varia di analogie, contrasti e tonalità di luce. Un paesaggio-simbolo, ove la bellezza della giovane appare nei sentieri fioriti d'aprile; e le emozioni della scoperta del mondo, al di là delle grate del cancello, compenetrano soggetto e natura. Anche l'amore di Cosetta e Mario, nell'arrendersi all'onda del sentimento, si dichiara, verso il crepuscolo, vicino alla vecchia panca, sotto i tigli.

In pieno Ottocento, nel romanzo di Théophile Gautier *Il capitan Fracassa,* i giardini riprendono lo stile maestoso e regolare che ricorda

Versailles. Barocco revival è un'etichetta come tante per inquadrare un'opera, pensata per trent'anni e pubblicata nel 1863: autentico e unico successo commerciale di Gautier. Protagonista è una sgangherata compagnia di attori in giro per le terre di Francia, in epoca Luigi XIII, intenti ad allestire scene mentre recitano storie personali, di cuore e di spada, di insidie e di avventure.

Del secolo delle gorgiere inamidate candide e plissettate, dei nei assassini usati dalle dame, dei castelli rifatti sul gusto dell'insolito, Gautier esaurisce nella scrittura l'infinito capriccio.

Il romanzo apre su di un tableau, ove castello e giardino sono segnati dalla stessa sorte di degrado: giardino povero come un venerdì di quaresima, con una messe di lutti come alberi e fiori.

Gli alberi non potati gettavano in ogni direzione i rami ingordi; i bossi, piantati appositamente per segnare le linee dei contorni e dei viali, erano diventati alberelli, mancate le cesoie da tempo immemorabile. Semi portati dal vento erano germinati a caso, sviluppandosi con la vivace robustezza ch'è tipica nelle male erbe proprio dove erano stati prima i fiori più delicati e le piante più rare. I rovi dagli sproni spinosi s'incrociavano da un lato all'altro dei sentieri e ti abbrancavano il passo per impedirti d'andare innanzi e così celarti quel mistero di tristezza e di desolazione. Alla solitudine non piace esser sorpresa svestita: e dissemina perciò all'intorno ogni sorta di ostacoli.

Giardino fra rovi e sterpacci, densi come le ragnatele del castello ove si aggirano, sparuti, un cane un gatto un vecchio servo, e ancor più sparuto, l'erede dei gloriosi baroni di Sigognac.

Gautier, mentre passeggia in punta di penna, nulla disperde per una sensibilità della visione in gara con le parole, toccate e ritoccate, a pennellare uno stato d'abbandono totale, commovente, disperato.

Scrittore romantico, ad un tempo curioso e originale, crea una natura simbolo di gioie e dolori come questo povero angolo di terra che ha abdicato ai suoi decori, inselvatichendosi, al pari del suo proprietario. Tanto caduto in rovina che, vestito di panni d'avanzo, ancor che giovane e nobile, generoso persin bello, si unisce alla compagnia girovaga. Sarà il Fracassa, maschera di fanfarone e spaccamontagne, che a sua volta nasconde quel vero audace che è il barone.

Ma è la rosa eglantina, fiorita sui rovi a dispetto dei rovi, ad anticipare sul filo della speranza che qualcosa sta per cambiare. Come? Per dare fiducia alla rosa, non a caso la rosa simbolicamente più cara ai poeti che ai botanici, Gautier porta nelle seicento pagine del Fracassa altri parchi e dehors. Per rifarli di bulino, tiene presente, per sua stessa ammissione, il panorama di casa sua di fronte alla

bella Place Royale – l'attuale Place des Vosges – ove Théophile andò ad abitare nel 1830, a due passi dalla casa di Victor Hugo.

I giardini del romanzo sono descritti nei fasti, nella struttura e nelle proporzioni: detti *alla francese,* con tutte le prospettive ben sviluppate in linea orizzontale dentro grandi spazi e ricchi di giochi d'acqua.

I luoghi della ricchezza del secolo barocco non potevano non incuriosire il pubblico dell'Ottocento, quando il mito del successo economico era il sogno di tutti. E in uno dei giardini del romanzo di proprietà de Bruyères la compagnia dei guitti va per una recita. Avvolti dai fiori, dalle piante, dai profumi caldi dell'orangerie, che si mescolano alle ciprie delle dame, chi sa mai dire quale sia il teatro e quale il giardino? Nel parco, infatti, avvengono mutamenti del tutto simili a quelli sulla scena: gli attori, svestiti i panni della recita, si scoprono innamorati sul serio; in altri casi sono braccati in agguati notturni; anche gli intrecci libertini si danno appuntamento nel galeotto giardino. Tutto il romanzo del resto gioca sul fronte della finzione letteraria e sul suo rovescio, smascherando i dispositivi illusionistici del narrare e i suoi meccanismi emozionali. Ebbe a dire Gautier nel bel mezzo dell'opera: *Questo non è un romanzo.* Ma tutto è il contrario di tutto: intreccio, beffe, nostalgie, irrealtà, scetticismo e pretesto all'illusione. Forse solo un bel sogno da leggere davanti al bel fuoco del camino. E per un gran finale, teatrale, come no?, ecco Sigognac che, tornato nel suo maniero, sta scavando una fossa per il suo gatto Béelzébuth quando la zappa incontra una dura cassa di quercia dai bordi arrugginiti. Il tesoro degli avi aspettava Gautier che credeva alla rosa e ai talleri luccicanti.

Ne *I racconti* pubblicati nel 1854, due anni dopo la prima edizione di *La lettera scarlatta,* lo scrittore americano Nathaniel Hawthorne indaga i misteri della coscienza umana e i processi mentali che arrivano al male, prestando particolare attenzione alle allegorie, molte delle quali giocano su apparenza e realtà.

Nel racconto *La figlia di Rappaccini,* in un giardino stregato e nero di veleni, che hanno il ridente aspetto di aiuole fiorite, l'analogia fonda il mistero tra due esseri: la figlia del dottor Rappaccini e l'arbusto lussureggiante del suo giardino, dalle bacche color di porpora.

Egli non mancò nuovamente di osservare, o di immaginare, un'analogia tra la bella fanciulla e l'arbusto lussureggiante che protendeva i suoi fiori simili a gemme sulla fontana, una somiglianza che Beatrice pareva avesse voluto accentuare indulgendo a un bizzarro scherzo della fantasia, con la foggia del suo abito e con la scelta dei colori.

Siamo in Italia, e a Padova, che titola alle erbe una delle sue piazze, arriva un giovane del Sud, bello buono dagli occhi profondi. Sta cercando il sapere dell'arte medica e il sole di Napoli. Trova entrambi nel giardino sotto casa, dove vede anche la bella fanciulla dall'elegantissimo nome di Beatrice, che gli incanta il cuore.

Rispetto alle favole d'amore, finale rovesciato: destini di morte mescolati a fiori e bellezza.

Visto dall'alto, il giardino, sotto le finestre del palazzo ove il giovane è andato a vivere, appare una delizia: ma a un osservatore più attento non possono sfuggire gli elementi strani. Nessuna pianta è botanicamente riconoscibile; chi vi si aggira in qualità di proprietario, il tetro pallido stranito dottor Rappaccini, è addobbato con pesanti guanti mentre tocca le piante, e di una maschera grave mentre si avvicina al cespuglio dalle bacche frangianti, colorate di porpora. Solo Beatrice, bouquet di squisita fattura, percorre con gaiezza il giardino, abbracciando le piante, chiamandole sorelle, offrendo ad esse cure fin troppo solerti.

Al di là del giardino, la città parla del giardino. E dei suoi misteri, che non sono altro che tentativi di inventare nuove essenze botaniche, ottenute con contaminazioni che utilizzano solo veleni. Rappaccini, nella terra dei Borgia, si sente un nuovo Faust e vuole creare piante più letali di quante la natura, pur generosa in materia, abbia mai prodotte. Rappaccini è isolato rispetto alla dotta comunità scientifica di Padova, che vanta l'Orto Botanico più antico del mondo, e di lui si dice che, per aggiungere un granello di senape al suo sapere peraltro vastissimo, trami pericoli e malefici. Beatrice, incauta di tanta bellezza che significa morte, è cresciuta a veleni come le piante e, di tutte, è la più pericolosa. Con l'incarnato dei fiori e la fluidità di un incedere gioioso, Beatrice è bella e questo vale per l'eternità; è pericolosa, e questo vale per l'economia del racconto, perché con il solo profumo del suo respiro distribuisce una morte fulminante. Muoiono gli insetti, curiosi dei fiori del giardino, appena si accostano a lei; muoiono i rettili se appena assaggiano una goccia di umore stillato da una pianta, baciata da lei.

Quando il giovane, perduto di lei e da lei contaminato, vuole salvarla mediante un potente antidoto contenuto in una fiala finemente cesellata da Bernini, per lei è troppo tardi.

Muore sotto gli occhi del padre e di chi la ama fra i sentieri profumati, nel giardino dagli alberi strani.

Hawthorne, puritano di formazione, dalla calma autunnale dell'aspetto, a detta di Herman Melville che riconobbe in lui il suo profeta di scrittura, è narratore di significazioni simboliche e allegorie, di cui una s'intreccia con la sua vita.

A Salem, città natale dell'autore, si tennero alla fine del Seicento processi contro le streghe che passarono alla storia. L'inquisitore più feroce venne riconosciuto in un avo di Nathaniel, John Hawthorne, che le streghe di Salem maledirono insieme alla sua famiglia lungo l'arco delle generazioni. Il padre dello scrittore, capitano di marina, morì giovane sul mare, colpito dalla febbre gialla, e questo evento parve confermare i lugubri detti. Nathaniel, votato all'espiazione, cercò quel passato rovistando nelle antiche carte dei processi, e forse pagò lo scotto di pensieri funesti e scarlatti, immaginando il buio e la forca, anche fiori e giardini di veleni.

GRAZIA, PITTORESCO, SUBLIME

Dopo aver considerato le intenzioni allegoriche della letteratura settecentesca e le rappresentazioni simboliche dell'età romantica, il tema della *grazia* e dell'*artificio,* ornamento del racconto libertino, introducono al dibattito estetico sull'idea di giardino.

Amavo perdutamente la Contessa di...; avevo vent'anni, ed ero ingenuo; lei mi ingannò, io mi arrabbiai, lei mi lasciò. Ero ingenuo, la rimpiansi; avevo vent'anni, mi perdonò; e poiché avevo vent'anni, poiché ero ingenuo, ancora ingannato, ma non più lasciato, mi credevo l'amante più amato, e quindi il più felice degli uomini.

Così inizia un piccolo capolavoro della letteratura erotica del Settecento, minuscola storia rococò, titolata *Senza domani,* che riprende con minor suggestione il francese *Point de lendemain.* L'autore, Vivant Denon, fece fortuna sotto Napoleone come direttore dei musei del Louvre. In pittura gli piacevano i primitivi italiani ma, nella sua scrittura, *per la mano leggera e il segno preciso,* più assomiglia a pittori come Antoine Watteau e Jean-Honoré Fragonard.

Nella plaquette, al fine della messa in scena del piacere, si comincia con una passeggiata nei... *giardini, addossati a una collina,... a terrazze fin sulle rive della Senna; e le molteplici sinuosità di questo fiume formavano degli isolotti agresti e pittoreschi che animavano il paesaggio e accrescevano il fascino e la bellezza del luogo.... Lei aveva dapprima appoggiato il suo braccio sul mio, poi, non so come, quelle braccia si erano allacciate, e il mio la sollevava impedendole quasi di metter piede a terra. La posizione era gradevole, ma alla lunga stancante, e avevamo ancora molte cose da dirci. Ed ecco davanti a noi una panchina; ci sediamo senza cambiare posizione* (Fig. 10).

Si arriva in un casinetto al fondo di una terrazza, lungo la notte degli amanti, che è la durata reale della narrazione. Natura incantata dall'ultimo raggio della luna. L'ombra, il mistero, i silenzi, il sogno e artificio accompagnano le descrizioni che, in Denon, toccano le atmosfere evocate da Rousseau nell'illusione di una pace naturale finalmente ritrovata.

Si finisce nel boudoir, tappa d'obbligo dell'intreccio libertino, ove, fra misteriosi chiarori lussi statue d'Amore, le piante sono reali mentre fingono un boschetto, e *il parquet era coperto da un tappeto a bioccoli, che imitava l'erba.*

Io e Lucrezia, girando qua e là, ci infilammo subito sotto un lunghissimo viale coperto, a metà del quale si apriva uno spiazzo verde, pieno di aiuole erbose di forma diversa l'una dall'altra. Una, in particolare, attrasse la nostra attenzione. Era a forma di letto, e oltre al normale capezzale ne aveva un altro a un cubito di distanza, più basso, posto di traverso al letto e parallelo al capezzale più grande. Lo guardammo ridendo. Era un letto parlante e subito pensammo di sperimentarne le comodità... In quel luogo felice non avemmo bisogno di parole.

Lui è Giacomo Casanova; lei, Lucrezia Castelli; il luogo, villa Aldobrandini di Frascati costruita nel Cinquecento, che tanto piaceva all'architetto William Kent, straordinariamente lodato nel *Saggio* di H. Walpole. L'episodio, ricordato dallo scrittore veneziano nella *Storia della mia vita,* rimanda a una fuggitiva avventura di Giacomo diciannovenne, ove tutto è gioioso. Le due ore d'amore, il ritorno in carrozza con la bella, il paesaggio nell'immagine dell'aiuola a forma di letto: bizzarro ornamento del bel giardino all'italiana. Il parco è predisposto nelle intenzioni dello scrittore come un teatro dell'amore en plein air, di cui l'aiuola è il palcoscenico dentro un panorama che sfuma in un'*immensa e solitaria piana sulla quale nemmeno un coniglio avrebbe potuto avvicinarsi inosservato*... I gesti degli amanti, consoni al luogo, hanno il tocco della coreografia, cui si accenna con parole come *genio, naturalezza, grazia.* L'occasione offerta dalla realtà si trasforma in fantasia erotica ispirata dalle capricciose forme del parco nell'intrigo di vialetti, lungo il gioco dei labirinti, dentro i colori delle aiuole.

Si riconquista la natura, dice Horace Walpole nel *Saggio sul giardino moderno,* scritto nel 1771, attraverso la potenza del favoleggiare, ricreandola nel paradosso dell'innaturalità dell'artificio. Solo l'intervento umano è garante della possibile conciliazione fra arte e natura, *nella pittura, nei giardini, nelle pagine di un libro.* Nell'opera

di imitazione-ricreazione ciò che risulta non è la verità della natura, ma il suo costituirsi come forma estetica, l'apparenza, la finzione. E nella contemplazione del paesaggio naturale si associano, al di là delle sensibilità individuali, le memorie dei quadri di Tiziano, di Salvator Rosa, di Nicolas Poussin, di Claude Lorrain, negli incanti della luce e nelle immagini di composizione mentale *che quello scenario hanno creato.*

Nella prima parte del saggio Walpole traccia le linee diacroniche dell'idea del giardino nel suo farsi materialmente presso le grandi civiltà. Dai giardini di Babilonia ai giardini dell'epoca imperiale, in cui sono di grande importanza le ampie vedute, gli spazi boschivi, l'apertura alla campagna, voluta dall'imperatore Nerone.

Sfruttò Nerone la rovina della patria per costruirsi un palazzo, in cui destassero meraviglia non tanto le pietre preziose e l'oro, di normale impiego anche prima, in uno sfoggio generalizzato, quanto prati e laghetti e, a imitazione di una natura selvaggia, da una parte boschi, dall'altra distese apriche e vedute panoramiche, il tutto opera di due architetti, Severo e Celere, che avevano avuto l'audacia intellettuale di creare con l'artificio ciò che la natura aveva negato.

Walpole, che ha appena adoperato una citazione tratta dagli *Annali* di Tacito, insiste sulla massima oraziana dell'utile e del dilettevole. Trova esempio nell'importante innovazione, propria dei suoi tempi, di usare un fossato come linea di demarcazione per i vari usi relativi al giardino. Il fossato, infatti, è utile come canale d'irrigazione e come linea di confine; inoltre non sbarra la vista e permette un'integrazione del giardino con l'ambiente che lo circonda. Per sostenere l'idea d'artificio Walpole adopera metafore relative alla pittura, perché come tale il paesaggio deve essere vissuto, nel farsi *mutevole di soli nascenti, al meriggio e al tramonto; al crepuscolo, di notte e all'alba.*

Il giardino guida all'apprezzamento estetico, alla sensibilità per il dato pittorico e Walpole, che poco parla nel saggio di architetti, molto si affida a valutazioni personali sulle grandi correnti artistiche.

Non ama Francesco Borromini, che *torse e contorse l'architettura come se si fosse trattato di una acconciatura soggetta ai capricci della moda.* Di Gian Lorenzo Bernini loda solo le fontane di piazza Navona, mentre a C. Lorrain va la palma della pittura paesaggistica. In pittori come S. Rosa e Jacob Van Ruisdael, le rovine, che sembrano uscir fuori dal cuore stesso della natura, anticipano di cent'anni quelle inquietanti e drammatiche presenze, che tanta fortuna avranno nell'arte di far giardini nel Settecento. Anche il poeta Milton sembra

aver concepito, anzi anticipato il concetto del giardino moderno. *Con gli occhi della mente egli vide un disegno più nobile, tanto poco gli fe' difetto la perdita della vista... Il vigore di una immaginazione senza limiti gli suggerì la disposizione di un disegno atto a restituire all'arte la sua originaria funzione, ad abbellire la natura migliorandola o imitandola.*

L'architetto W. Kent suscita il suo entusiasmo quando gli attribuisce la genialità nell'allestire parchi e giardini di vaste dimensioni e la singolarità nel disporre in modo naturale le acque, sfruttando il paesaggio senza però trasformarlo. *Egli seppe fare il grande balzo e capì che tutta la natura era un giardino. Egli sentì l'incantevole contrasto fra valle e collina laddove impercettibilmente l'una si cangia nell'altra, assaporò l'incanto di una dolce convessità o di un concavo avvallamento, prese nota del modo in cui boschetti incolti coronavano una dolce altura con felice grazia; e mentre incorniciavano lontane vedute fra i loro armoniosi fusti, al tempo stesso, per illusione ottica, ne spostavano ed estendevano la prospettiva.*

Kent fu un pittore che lavorava con la prospettiva, la luce e l'ombra, per valorizzare le attrattive del paesaggio nella varietà dell'asimmetrico e per il gusto delle linee sinusoidali che, attraverso i dislivelli del terreno, sorprendono con tonalità e gradazioni di verde. Come artista si citano le sue incisioni per il poema *Le Stagioni* di James Thomson, dedicate al principe di Galles, poi re Giorgio II.

Lancelot Brown, detto Capability, il più noto artista giardiniere di tutti i tempi, a cui si attribuiscono più di centodieci creazioni, ha precipitato la trasformazione dei giardini di gusto olandese e francese in quello stile inglese, che segnò il prevalere della moda romantica in questo specifico aspetto dell'architettura (Fig. 12). Giardini pittorici e giardini architettonici: i primi tuttora conservano il nome di *giardini all'inglese*, di cui è nota la connessione con le estetiche settecentesche del *sublime* e del *pittoresco*. Ove il paesaggio è miniaturizzato in piacevoli scene o enfatizzato in una natura accesa, morbosa, inquietante; degli altri, è proprio il compiacimento per i viali diritti, regolari, le pareti di siepe scolpite, le acque limpide e ferme nei bacini, i fiori: un tappeto artificialmente realizzato. Dell'architetto progettista di Versailles viene detto: *Le Nôtre... venne qui con il compito di migliorare il nostro gusto. Progettò i parchi di St James e di Greenwich – certamente non grandi monumenti al suo genio.*

La conclusione del saggio restituisce alla persona di buon gusto ogni possibilità interpretativa con l'avvertimento che *in architettura... l'eleganza ammorbidisce la dignità e la leggerezza attenua la magnificenza... le proporzioni stabiliscono un rapporto di equilibrio fra tutte le parti, e la delicatezza dell'esecuzione fa notare ogni dettaglio.*

Il conte Ercole Silva fu artefice di nuovi e *informali* giardini nella sua villa barocca di Cinisello Balsamo, conosciuti dalle incisioni di Antonio Lanzani. Con l'opera *Dell'arte de' giardini inglesi,* entra ad honorem nel dibattito teorico contemporaneo sull'idea di giardino. Del testo, che conobbe tre edizioni (1801, 1813 e 1823), presentiamo l'*indice delle materie* per la ricchezza e le varietà delle tipologie considerate:

Origine dei giardini inglesi.
Descrizione di Chambers dei giardini della China.
Osservazioni relative all'arte dei giardini del moderno gusto.
Della destinazione, e dignità dei giardini.
Della grandezza, e della varietà.
Quadro della grandezza.
Quadro della varietà.
Della bellezza.
Del colore.
Del movimento.
Della vaghezza.
Della novità, e della sorpresa.
Del contrasto.
Della parsimonia, e sobrietà.
Dei differenti caratteri del paesino, e de' suoi effetti.
Parti individuali del cantone.
Eminenze.
Degli sfondi.
Delle roccie.
Boschi.
Dell'acque.
Delle praterie.
Delle lontananze.
Accidenti.
Caratteristico dei diversi cantoni.
Romanzesco, e magico.
Dello spazio totale.
Degli alberi, ed arbusti.
Catalogo d'alberi, d'arbusti, d'erbe a fiori, e d'erbe da prato atte al giardino all'Inglese.
De' caratteri distinti delle piante.
Dei gruppi d'alberi.
Boschetti.
Boschi.
Foresta.

Cespuglio.
Landa.
Dell'ombra, e della degradazione de' colori delle foglie.
Dei fiori.
Dell'erba.
Delle acque.
Del lago.
Stagni.
Dei torrenti.
Fiume.
Ruscelli.
Cascata.
Delle cateratte.
Osservazioni sopra le acque.
Dei cammini, e sentieri.
Dei viali.
Dei tempj.
Delle grotte.
Dei romitaggi.
Ruine.
Siti di riposo.
Dei ponti.
Porte.
Statue.
Monumenti.
Iscrizioni.
Delle fabbriche nei giardini.
Delle case.
Abbellimenti di parti isolate di casa di campagna.
Dei villaggi.
Dei verzieri.
Delle citroniere.
Ripresa, ed osservazioni su varj articoli, particolarmente relativi alla piantagione.
Concezione d'un giardino.
Condotta, e filo d'un giardino.
Dei giardini pubblici.
Giardini d'università, e d'accademie.
Giardino d'ospitale.
Dei giardini di convento.
Giardini annessi a'cimiterj.
Giardini relativi alle stagioni.
Giardino di primavera.

Giardino estivo.
Giardino d'autunno.
Giardino d'inverno.
Giardini, o scene relative alle parti del giorno.
Conclusione.

Il concetto estetico fondamentale dell'opera del Silva si propone come mimesi del paesaggio, di cui l'artista-giardiniere deve riprendere la libertà delle forme: *La natura è il solo modello dell'arte de' giardini, ma presa a copiare, com'ella si offre ne' siti suoi prediletti... Essa non impiega né uguaglianza simmetrica, né misure artisticamente compassate, né uniformità di contorni, creando, e componendo precipizj, monti, colli, pianure, piante, fiori, boschi, ruscelli, fiumi, e laghi... Ecco il modello, che la natura presenta all'artista giardiniere, che proponendosi di rallegrare, e di ricrear l'uomo colli medesimi oggetti, con i quali essa lo ricrea, deve pure com'essa presentarli nello stess'ordine. Essa è regola, e modello al tempo stesso; e l'artista non potrà riuscire, che imitandola fedelmente. Egli è un bel giardino quello, che con discernimento e gusto è copiato dalla bella natura.*

A una natura di per sè bella, dunque, si deve accostare l'artista giardiniere che scriverà nel paesaggio una sorta di autobiografia concedendovi predilezioni, gusto, abitudini e tutte le risorse del *pittoresco*, della *grazia* e del *sublime*. Il *pittoresco* chiama in causa la sensibilità nella coincidenza di pittura e poesia in una natura apparentemente libera. Nella direzione *graziosa* il pensiero di Silva recepisce il gusto orientale diffuso da William Chambers, che fu per nove anni in Cina, nella sua *Dissertazione* sui giardini dell'impero del Sol Levante. Si recupera una simmetria sconosciuta al mondo occidentale, battezzata sul finire del XVII secolo da William Temple con il nome bizzarro di *sharawadgi*, fondamento teorico dell'estetica della linea curva, della serpentina, a cui W. Hogart dedicherà un volume. Nel confronto con il giardino cinese si leva anche la nuova voce della tolleranza, che vuole istituire un rapporto di specifica verità, lontano da ogni esotismo à la page, con il nuovo mondo. Al *sublime* si accostano, nel giardino all'inglese, il classicismo con l'aspetto delle commoventi rovine e il gotico, secondo *quell'uniformità nella varietà,* che è il principio compositivo-estetico del Silva. Anche l'utilità, secondo gli indirizzi illuministici, diventa bellezza in questo giardino detto romantico. *Gli alberi piantati ne' cimiterj non solamente servono ad indicare i siti, ove giacciono amate spoglie, ma ancora a purificare l'aria; poiché le piante diminuiscono le cattive esalazioni, o almeno le rendono meno perniciose... Li frequenta ora il pensatore malinconico, ora le madri piangenti, ora la vedova sposa, e l'orfano figlio, e sentono mitigare*

per la semplicità degli abbellimenti di quel recinto il dolore, che vengono ad esalare sulle tombe de' congiunti, e degli amici.

Il ricordo poetico va ai *Sepolcri* di Ugo Foscolo, composti in quegli stessi anni e dedicati a Ippolito Pindemonte, ove fiori, acque lustrali e la purezza dell'aria compongono il motivo della pietas, della rimembranza e degli affetti.

Nel 1792 il poeta veronese Ippolito Pindemonte, che aveva visitato i giardini d'Inghilterra, presentò all'accademia patavina su invito di Melchiorre Cesarotti, traduttore dei *Canti di Ossian,* e creatore del giardino emblematico di Selvazzano, *suo poema vegetabile,* una *Dissertazione sui giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia,* stampata nel 1817.

Nell'opporre la bellezza della campagna, già celebrata nelle sue *Prose campestri,* all'artisticità che crea un giardino, Pindemonte priva quest'ultimo della possibilità di essere assimilato alla produzione delle *arti belle.*

Mentre il pittore, lo scultore e il poeta hanno a disposizione pennelli, colori, marmi, parole e versi per le composizioni vegetali, al giardiniere resta solo la natura, che non può imitare se stessa.

Imitativa potrà essere solo l'arte *di un pittore di paeselli, che in un quadro mi rappresenti una bella campagna, perfezionando le scene da lui osservate, e il vero all'ideale con l'immaginazione sua riducendo: ma non intenderò mai, come allora ci sia imitazione, ch'io mi servo della stessa materia, ond'è composto il mio originale, e come si possa imitar la natura con la natura.*

Nella bella scena artificiale mancano le emozioni che suggerisce una passeggiata per la campagna, quando viene sorpresa da quella bellezza... *prodotta dal caso, fonte di piacere e meraviglia.* Manca l'attimo di malinconia, legata alla dolcezza del paesaggio veneto, così appartato e silenzioso nei decori delle sue ville, caro al poeta. All'ideale estetico, inoltre, la campagna arreca il *pensiero della privata e pubblica utilità,* colto nello spettacolo delle floride vigne e dei ricchi pometi.

Così l'idea del giardino in Pindemonte diviene ricca di riferimenti e novità: la tradizione roussoiana nell'accoppiamento natura-sensibilità; gli ideali preromantici e neoclassici, convenienti alla commozione e all'armonia; il concetto di imitazione che rivaluta il giardino regolare, inteso come recupero della tradizione e simbolo della natura piegata al volere dell'uomo. Infine *il giardino all'inglese* che viene ricondotto a modelli letterari italici, riferiti alla descrizione dei giardini di Armida nella *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso.

Dopo pochi anni, esattamente nel 1797, l'anatomista saluzzese

Michele Vincenzo Malacarne, in un discorso epitalamico, fece riferimento ad un'epistola del Tasso, in seguito giudicata apocrifa, secondo cui i giardini di Armida della *Gerusalemme Liberata* erano stati ispirati da quelli, oggi non più esistenti, del Regio Parco di Torino detto Millefonti, ideato e poi portato a termine da Carlo Emanuele I. Gli intenti del duca di Savoia andavano nella direzione di una poetica che tenesse conto del fantastico e del magico in una decisa connotazione paesaggistica. L'arte del giardiniere doveva celare i suoi artifici mentre modellava la natura, secondo quanto detto da Tasso: *L'arte, che tutto fa, nulla si scopre.*

La descrizione di questi giardini in una lettera del 1612 di Aquilino Coppino presenta l'ambiente silvestre a fosche tinte e, come Pindemonte non mancherà di sottolineare, introduce ai toni sentimentali del giardino settecentesco di gusto romantico: *L'altezza degli alberi, l'oscurità, l'orrore, la solitudine, e quel silenzio che non mi dilettava anzi mi intimoriva facendomi prendere dal panico.*

Per le storie letterarie H. Walpole è l'autore di *Il castello di Otranto,* pubblicato nel 1764: significativo il titolo completo del romanzo, *Il castello di Otranto, un romanzo tradotto da William Marshal, gentiluomo, dall'originale italiano di Onuphrio Muralto, canonico della chiesa di San Nicola a Otranto.*

Il racconto si finge provenga da un libro stampato a Napoli nel 1529, riscoperto nella biblioteca di un'illustre famiglia cattolica dell'Inghilterra del Nord, e trova la sua ambientazione nel XII o XIII secolo. La tecnica del manoscritto ritrovato dimostra gli intenti di fondere storie immaginarie e mondo ordinario alla ricerca di un equilibrio fra antico e moderno, fra finzione e verosimiglianza.

Si raccontano le vicende di una sventurata fanciulla sola, in fuga, inseguita da presunti fantasmi, perdutasi dentro i labirinti di un castello in rovina. Lungo quelle sale sterminate dalle oscure pareti, nelle biblioteche che celano gli agghiaccianti segreti dei manoscritti, mentre al tocco del pendolo – Edgar Allan Poe è alle porte – dalla sala delle armi un elmo gigantesco e piumoso si anima. Prendono pure vita i ritratti degli avi, escono dalle cornici per adempiere destini di vendetta e di sangue. No, la fanciulla non è protagonista di una Ghost Story, il suo statuto è il Gothic Romance che di toilettes per agghindare la paura ne conosce e di ben diverse. Miracoli, visioni, necromanzie, uomini mascherati, manichini di cera (eccoli, i veri inseguitori): insomma tutti gli eventi dell'inverosimile, l'orrore meduseo, gli automi (oh, l'anima meccanica del secolo dei lumi!) e tanti altri ancora. Il castello immaginario si trova in uno scenario non troppo rassicurante anche dall'esterno: muri d'edera impenetrabili che

coprono e coprono le miglia e le miglia di *giardini all'inglese*, ove prolificano i facili effettacci di civette ghignanti, upupe prefoscoliane e vampiri dall'ala membranosa. Dal Castle al Convento la via è aperta, ovviamente, attraverso le segrete. E anche qui, come si vedrà in seguito, le cose non cambiano. Strani questi scrittori della paura e anche un po'sghembi o almeno allora creduti tali. Donne come Ann Radcliffe, una maestra del genere; irlandesi come Charles Robert Maturin e il suo *Melmoth l'errante*, il frutto più tardivo della stagione gotica (1820); omosessuali come Gregory Lewis o William Beckford. E poi l'architetto part-time, creatore del gusto del rovinismo in funzione d'arredo, il già detto H. Walpole che, nella collina di Strawberry a Twickenham trasformò la sua dimora in un collage di castelli in odor di rétro.

È vero, i romanzi gotici sono come le scale delle celebri *Carceri* di Giovan Battista Piranesi: salgono, si interrompono, riprendono e, come in un incubo, non danno tregua. Parleremo dunque di giardini dopo esserci arresi ai plots. Che sono il territorio stregato – il termine plot nel significato di trama, congiura, appezzamento di terreno – il modello dinamico, il principio di piacere che guida alla lettura di un mondo, il Settecento, tutto illuminista, ma incline al diabolico, all'alchemico, alle vocazioni notturne. Dove il pittoresco delle rovine, assai diffuse in Inghilterra dalla partenza dei Romani in poi e non ignote certamente al gusto letterario, apre gli occhi della fantasia arrecandovi il sentimento della nostalgia e la commozione. Il mito o il rito delle rovine è l'elemento comune di cui si avvantaggiano e i creatori di romanzi gotici e chi costruisce giardini. Da segno di morte – come l'userà G. Leopardi nella *Ginestra* – al rimpianto di una bellezza di tipo antico – atteggiamento romantico – si passa attraverso il culto decorativo del frammento che reinventa il passato, allontana l'azione devastatrice del tempo negandola nei termini della finzione.

Intanto nel romanzo di H. Walpole le foreste minacciose, *le catene di rocce, scavate in un labirinto di caverne che raggiungono la costa del mare*, diventano scenario in cui proiettare sogni di forca.

Ma per gli amanti del *gotico* le sorprese non cessano nel romanzo di Matthew Gregory Lewis, *Il monaco*. Dato alle stampe nel 1796, tanto fortunato da far chiamare il suo stesso autore, brillante e vanitoso fra salotti e camerini di teatro alla moda, col soprannome di *monk*. Come in ogni intreccio gotico che si rispetti, anche qui la vicenda ruota fra rovine, cimiteri, notti, in un'abbazia spagnola ove il malvagio Ambrosio ha scelto l'orgoglio per costruirsi una maschera di santità che appare ineccepibile in tutta Madrid. Il tentatore è

Matelda, satana travestito da novizio, che ha preso il nome di Rosario, bellissima e pericolosa. Eroina romantica e maga perversa conduce Ambrosio fino al delitto attraverso incantamenti, violenze, sesso sadico e vizioso. Alla fine per tentare di salvarsi, Ambrosio si concede al demonio che, tuttavia, lo beffa atrocemente facendolo precipitare negli abissi.

Nel romanzo Lewis fa affiorare il tema della tentazione, pericolosamente avvolto nei panni del demoniaco, e la grande paura si insinua nel lettore come scandaglio del profondo, rivelazione dell'inconscio. Quando il novizio Rosario si mostra ad Ambrosio donna di non resistibile bellezza, la scena si avvale delle circostanze esterne di un giardino spagnolo, molto *all'inglese* però, con cascatelle, sedili di muschio, cupe pareti rocciose.

Un giardino notturno, dunque, fa da sfondo alla rivelazione più sconcertante ai fini della trama romanzesca, ma l'interesse dello scrittore non va al magico del paesaggio, di cui fornisce la convenzione, quasi un modellino di cartapesta per fondali teatrali.

Dalla cappella, in leggero pendio, si spalancava un superbo giardino: in tutta Madrid non c'era uno più bello né più curato. Era disegnato con gusto squisito e i più rari fiori vi sbocciavano in profusione... Da ogni parte scaturivano cascatelle che pulivano l'aria col loro diafano zampillo. In cielo la luna ruotava con maestosa lentezza e il suo raggio raddoppiava l'oscuro scintillio delle acque... Delle rocce, accavallate le une sulle altre, lasciavano intravedere l'ingresso di una grotta artificiale tappezzata di muschio e di edera; da un lato e dall'altro vi erano delle zolle erbose rialzate a formare dei sedili, e una cascata naturale piombava giù dalla roccia sovrastante.

Ann Radcliffe a trentatré anni, nel 1797, dà alle stampe *L'Italiano ovvero il confessionale dei penitenti neri*. Romanziera già affermata nel genere gotico, dopo quest'opera, si ritirò definitivamente dalla scena letteraria inglese. Forse è vissuta serena e sagace accanto al marito William Radcliffe fino alla morte, avvenuta nel 1823. Altre voci, più romantiche, la vogliono ormai triste e demente, chiusa in cupi monasteri, del tutto assimilata alle sfortunate eroine della sua penna.

Nel romanzo la Radcliffe risuscita il *monaco* di Lewis, sia pur con altri intenti, e con modi completamente diversi di guardare il mondo. Sfiora con più leggerezza il tono del macabro, spegne gli abusi sessuali, introduce sensibilità e malinconia, rispetta il mistero e la dignità della personalità umana. Affascinata da Milton e dall'eroe satanico, è in grado di sottoporsi con ammirazione e grazia alla

fascinazione del personaggio demoniaco, che nel romanzo porta il nome di Schedoni. Monaco corrotto e avido, di cui si intuiscono grandi natali e precipitose rovine, reca traccia del male negli occhi, indimenticabili, tali che pochi tollerano d'incontrarli una seconda volta.

La trama di questo vasto romanzo in tre volumi ancora una volta fa seguire le traversie della bella Elena Rosalba, perseguitata, rapita da sbirri su carrozze come la Lucia manzoniana, vittima di macchinazioni, minacciata dall'Inquisizione in un'Italia dai colori del Sud.

Lieto fine con matrimonio fra Elena e il suo innamorato devoto Vincenzo Vivaldi in un'autentica festa partenopea, solare e affollata dentro la splendida villa: a contorno la felicità dei giardini che dominavano le spiagge del golfo.

Il parco si stendeva su di uno spiazzo che si apriva sulla baia e la villa sorgeva all'inizio di questo spiazzo su di un dolce declivio che scendeva fino a lambire le onde e dominava le spiagge lussureggianti del golfo in tutta la loro estensione, dall'imponente capo Miseno alle ardite montagne del Sud che, profilandosi in distanza, sembravano sorgere dal mare e dividevano il golfo di Napoli da quello di Salerno... Lo stile dei giardini, dove prati rasati, boschetti e boschi si alternavano sulla superficie ondulata, era quello inglese, e dei tempi d'oggi, piuttosto che italiano, eccezion fatta per quei punti dove faceva capolino un lungo vialetto; l'imponenza dei suoi giochi d'ombra e la dimensione delle sue prospettive s'intonava allora al tipico gusto italiano.

Le descrizioni del paesaggio italiano, dalla costa napoletana alle montagne innevate dell'Abruzzo fino alle deserte sponde del Gargano, non rappresentano il tratto più felice di questa generosa romanziera.

La Radcliffe, infatti, dell'Italia saccheggiava le memorie dei viaggiatori e conosceva solo le fantasie pittoriche di S. Rosa e le atmosfere di N. Poussin (Fig. 13). Di quest'ultimo pare ricordarsi anche a proposito del mito delle rovine, che la letteratura gotica frequenta con enfasi adoperandosi nella ricerca degli effetti pittoreschi di piedistalli vuoti, colonne spezzate attraversate da tagli di luce rosata, silenti colline e acque che tutto rispecchiano.

Lo scrittore americano Edgar Allan Poe nel più imprevisto e sconcertante dei suoi *Racconti del grottesco e dell'arabesco,* pubblicati a Filadelfia nel 1839, attraverso delicate lezioni di giardinaggio dà vita al paradiso artificiale delle terre di *Arnheim*.

Il protagonista del racconto il giovane Ellison, amico del narrante, che *una ventata di prosperità accompagnò dalla culla alla tomba,*

è spinto da una tensione vertiginosa di costruirsi un giardino che, attraverso l'artificio, vinca la bellezza dell'ordine naturale sfiorando il prodigioso.

Attraverso un *incantamento,* quella lunga fuga della canoa sul fiume – *La normale via d'accesso ad Arnheim era il fiume* – verso il cuore della bellezza delle terre, sfilano paesaggi che sono le idee stesse di Poe sulla natura. La bellezza naturale del mondo esiste in quanto velata da un'imperfezione e *su tutta la vasta superficie della terra naturale, non si può trovare un punto dal quale un occhio d'artista, osservando attentamente, non scorga qualcosa di sgradevolmente incongruo in quella che viene definita la* – composizione – *del paesaggio.*

I difetti e gli eccessi, che si trovano anche nel più incantevole dei paesaggi naturali, per Ellison-Poe confermano un giudizio etico sulla condizione umana.

Il giardino del mondo, progettato come testimone dell'immortalità terrena, fu perfetto e appagante in ogni sua forma, segno di completa gioia e di suprema felicità; l'imprevisto degli sconvolgimenti geologici ne modificò l'assetto, i raggruppamenti e le primitive armonie. Questi segni di morte tellurica furono di preludio alla condizione mortale successivamente concepita.

La sublimazione del paesaggio, nel riscatto dell'errore, è ora solo opera dell'artista-giardiniere, autentico ed unico poeta della natura, giocoliere d'inganni. E così, finalmente, il *paradiso* di Arnheim, cattedrale di parole... *abbagliante, allo sguardo. Sgorga, come onda sorgiva, una maliosa melodia; ci si sente come oppressi dalla sensazione di profumi strani e squisiti; l'occhio coglie, come intrichi di sogni, snelli, slanciati alberi d'Oriente, cespugli frondosi, stormi d'uccelli di porpora e d'oro; e laghi fioriti di gigli, e prati di viole, tulipani, papaveri, giacinti e tuberose; e ruscelli che s'intersecano in lunghi fili d'argento. E, diafanosorgente sopra tutto ciò, prodigiosamente librandosi a mezz'aria, splendida nella rossa luce del sole con i suoi cento loggiati, minareti e pinnacoli, un'immensa architettura semi gotica semi saracena. E par la fantastica creazione cui abbiano posto mano insieme Silfidi, Fate, Geni e Gnomi.*

NEL PROFONDO DEL LAGO

C'è l'intento di dimostrare l'ordine razionale del mondo nel giardino di Edoardo e Carlotta, a cui si appassioneranno pure Ottilia e il Capitano. Nel romanzo *Le affinità elettive,* un Goethe ormai sessantenne fa prevalere su di una natura ordinata, programmata, così ben prestabilita, fin pignolesca, la forza disperata della passione e il volto minaccioso dell'amour fou.

Il romanzo si apre su di un frutteto, dove Edoardo, il proprietario, ha trascorso la più bella ora di un pomeriggio d'aprile per provvedere ad alcuni innesti, intanto la moglie Carlotta nei nuovi fabbricati del parco curava l'allestimento di una capanna di muschio.

Le fondamenta che finora abbiamo dato alla nostra esistenza, sono eccellenti; ma non dovremo costruirvi più niente sopra, e più nulla deve ormai svilupparsene? Ciò che compiamo, io nel frutteto, tu nel parco, dev'esser fatto unicamente per la nostra solitudine?

Nella vita dei due, coniugi perfetti e maturi, su cui la sapienza del vivere ha steso un'ombra d'abitudine, entra la giovane Ottilia, nipote di Carlotta, e il Capitano.

Giorno dopo giorno i rapporti tra i personaggi paiono evolversi ineluttabilmente, secondo combinazioni simili a quelle che si verificano tra gli elementi chimici. Carlotta è attratta dal Capitano; Ottilia, innamorata e ricambiata, pensa di Edoardo: *Tutto ciò che in parte avevano seminato e piantato insieme era ora in piena fioritura, quasi non richiedeva più cure, eccetto che l'innaffiatura, fatica particolare di Nanny. Con quali sentimenti Ottilia considerava i fiori di tardo sboccio, che appena cominciavano a mostrarsi e il cui pieno splendore doveva esplicarsi per il giorno del compleanno di Edoardo, ad esprimergli tutto il suo affetto e la sua riconoscenza in quella festa ch'ella così spesso si riprometteva! ...Tutte le precauzioni erano state prese in giardino, perché l'autunno fosse splendido come la primavera. Tutte le cosiddette piante estive, tutto ciò che ancora fiorisce in autunno e si sviluppa arditamente nonostante il freddo, specialmente gli astri, furono seminati con la più grande abbondanza e dovevano ora, trapiantati dappertutto, costituire sulla terra come un cielo stellato.*

Nasce ai due sposi un bambino che assomiglia nel volto al Capitano e negli occhi ad Ottilia:... *amava condurlo fuori ella stessa, portare quell'essere addormentato e incosciente tra fiori e germogli, che un giorno avrebbero sorriso così amichevolmente alla sua fanciullezza, tra piante e arbusti che la loro giovinezza destinava a crescere insieme a lui verso il cielo.*

Ottilia è colei che più si identifica con i ritmi naturali che guidano la vita del giardino in un romanzo in cui Goethe ha descritto i personaggi in chiave simbolica come una società vegetale. Trova la sua felicità nelle rinascite primaverili dei fiori e nel nuovo vigore delle piante; anche i lunghi inverni vengono cancellati nell'attesa che capiti qualcosa di nuovo. Si affida alla terra e, solo nei momenti di abbandono e di irrequietezza, vi rinuncia, penetrando con la barca nelle acque misteriose del lago. Che, elemento caotico della vita, portano con sè i destini degli amanti che vanno a fondo, nella misura in cui regna il destino.

Per una fatale distrazione di Ottilia, infatti, il bambino muore annegato. La giovane, sconvolta, rinuncia a vivere e, a poco a poco, si spegne. Edoardo, consumato dal dolore, non le sopravvive. I due amanti vengono sepolti l'uno accanto all'altra nella cappella del castello.

Anche nell'*Eloisa* di Rousseau Giulia, che durante una gita al castello di Chillon, si è tuffata nel lago per salvare il figlio caduto in acqua, si ammala e muore dopo pochi giorni.

Come muore annegata per fatalità Maria, la piccola figlia di Franco e Luisa, nel romanzo di Antonio Fogazzaro *Piccolo Mondo Antico*.

Nelle *Affinità elettive* il giardino, costruito secondo i canoni detti *all'inglese*, identifica il *sublime* nel profondo minaccioso delle acque, portatrici di morte, mentre gli ideali della *grazia* e del *pittoresco* curano l'allestimento dei nuovi padiglioni e della capanna di muschio. Alla funzionalità di serre e vivai si associa la malinconia della panchina, invito alla sosta pensosa sul sentiero che porta al cimitero.

Per i personaggi il giardino – vero protagonista del romanzo – è anche modo simbolico di alludere a se stessi in qualità di individui capaci di cambiamento, in fieri, come il loro incessante progetto di aggiungere, incrementare, fabbricare, tentare sempre nuovi innesti. Il Capitano dice che a Carlotta, come a tutti i dilettanti, piace fare personalmente qualcosa, attratta dalla curiosità del provarsi più che dal desiderio di portare a compimento l'azione. E quante volte viene fuori, nella letteratura sul giardino, la disperazione del topiario – alias giardiniere – per le inquiete variazioni, le dilettantistiche scelte dei padroni... *già da qualche tempo egli non poteva più esercitare a suo agio quello che era il suo vero talento... Le nuove piante ornamentali ed i fiori di moda gli erano rimasti in certo modo estranei e, davanti al campo sconfinato della botanica, sempre più esteso col tempo, davanti a quel ronzio di nomi stranieri, egli provava una specie di soggezione, e, quindi, di dispetto. Ciò che i padroni avevano cominciato ad ordinare l'anno precedente, egli lo riteneva un'inutile spesa, tanto più che vedeva spegnersi diverse piante preziose e coi negozianti di piante e sementi, dai quali si credeva servito poco onestamente, non era niente affatto in buoni rapporti.*

Al giardinaggio come arte e professionalità è, infatti, dedicato tutto il capitolo nono della seconda parte del romanzo; e tornano opportune a questo proposito le idee di Friedrich Schiller, che riassumono gli intenti e le discussioni svoltesi, nel 1799, negli orti di Weimar, e tenute da un gruppo di intellettuali vicini a Goethe. Nello *Schema sul dilettantismo,* Schiller annovera fra i vantaggi di chi pratica dilettantisticamente il giardinaggio: la salubrità del moto fisico e il perseguire l'ideale nel reale; vengono considerati lati svantaggiosi il ritenere il reale come frutto della fantasia, e l'inconsistenza senti-

mentale. Il giardinaggio disimpegnato, inoltre, educa alla socievolezza, e fa scoprire interesse verso i luoghi di natura; dal punto di vista generale, invece, si giudicavano dannosi, la superficialità e la confusione di arte e natura.

Nipotini di Edoardo e Carlotta, in tutt'altro ambiente in tutt'altro gusto, la coppia Franco e Luisa, protagonisti di *Piccolo mondo antico* di Antonio Fogazzaro, romanzo paradigma di valori domestico-borghesi di fine Ottocento.

Il giardino è una luminosa terrazza che dà sul lago di Lugano: giardino delizioso, voluto ad immagine e somiglianza del padrone di casa, con tante piante a lui sorelle.

Nel piccolo mondo della Valsolda, al confine con la Svizzera, fra le montagne incombenti e il lago di Lugano dalle acque profonde, vivono Franco e Luisa, gli sposi di una letteratura domestica, già realistica ancora romantica. Franco dedica al giardino ogni suo sforzo lavorativo, peraltro assai limitato in campo sociale, ma nel rapporto con le piante è sensibile, partecipe, provetto conoscitore di nomenclature botaniche e soprattutto delle fragili simbologie a carico dei fiori. Da un angolo del suo giardino pensile, affacciato sul lago con l'orgoglio di un *Ficus repens,* c'è l'*Olea fragrans,* che allude alla semplicità; i due *cipressini,* invece, dicono dello spirito religioso del proprietario come le rose intrattengono sulla bellezza perenne e classica. Franco, narciso e simbolista, è un bravo giardiniere, poeta di fantasie botaniche, addolcite e tenere con un popolo di *portulache, verbene, petunie*: fiori non voluttuosi e lontani da brucianti passioni. Nella remota Valsolda i due vivono lontano dalla Storia, quella con l'iniziale maiuscola, e da cocenti desideri.

La comunità che li circonda colorita e vivace, come in un quadro dei fiamminghi, vive della semplicità di opere e giorni, conversevole, garbata e spenta nel pathos.

Non al riparo dal dolore, Franco e Luisa perdono, caduta per fatalità nelle acque del lago, la figlioletta Maria e, per loro, non è più tempo di fiori. Franco partirà per la guerra; Luisa ce la farà a superare il suo immenso dolore; il tocco realistico e la tenerezza sentimentale di quest'angolo di valle rimarranno tra le cose migliori scritte da Fogazzaro.

Il giardino, motivo spesso affrontato nella narrativa dello scrittore, è sempre inserito in un quadro paesaggistico: dentro la campagna veneta con le belle ville affrescate dal Tiepolo, o incorniciato da memorie classiche e nostalgiche nell'agro romano.

Anche la terrazza-giardino di *Piccolo mondo antico* trova la sua più efficace caratterizzazione se inserita nel paesaggio: le alte monta-

gne incombenti sul lago, le acque profonde e, in mezzo, il mediterraneo *carrubo*, la *viola passiflora*, gli *aranci*. Se l'insù delle montagne e l'ingiù delle acque ci riportano le atmosfere care al *sublime*, la letteratura realistica propone il giardino come luogo appartato di malinconia e di piccole gioie domestiche. Ad un angolo di questa terrazza Franco, prima della partenza, si rivolge con il suo addio più caro, struggente come quello della manzoniana Lucia ai suoi monti.

Fogazzaro nelle descrizioni paesaggistiche eredita quella esperienza letteraria di viaggi diffusa nell'area veneta. Per il romanzo *Malombra* il debito va ad Aurelio De' Giorgi Bertola, scrittore di fine Settecento, autore del *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni*, a cui il nostro si ispira per la descrizione delle grotte dell'Orrido: *saliva dall'Orrido come un gran pianto, la voce del fiume, e là in alto il sasso bianco si faceva sempre più triste, sempre più cupo, tra il mugo, le felci e gli aconiti, sotto il cielo pallido della sera.*

Nello stesso romanzo, storia di anime tormentate nel consueto fogazzariano conflitto fra sensi e spiritualità, la suggestiva pagina inedita della prima redazione: il mistero del giardino di Malombra.

A mezzo il semicerchio sale dal cortile una larga gradinata a ripiani e divide i due versanti, mezzogiorno e ponente, del monte. A destra e a sinistra allineati in ordine di combattimento si stendono reggimenti di viti che già spogliate e scarmigliate dalla vendemmia rosseggiavano in quel giorno sotto le brine come nell'estremo sforzo del succo generoso. Colossali cipressi fiancheggiavano la gradinata. Alcuni han perduto la cima e portano fenditure nereggianti tra il verde. Altri sentono il danno dei secoli e la loro corteccia, prima vigorosamente attorta come il metallo di una canna da fucile, si dissecca e si screpola. A chi passa nella strada di... e ai pochi pescatori, che navigano il lago, i cipressi colpiscono da lontano lo sguardo. Il volgo non cura il nome delle generazioni che a vicenda, brevi viventes tempore, celano in quella casa le loro molte miserie. Egli riconosce soltanto gli alberi gloriosi che verdeggiano stranamente sovra le foglie e le stirpi caduche; non dice Villa d'Ormengo né dirà gli altri nomi di cui l'avvenire serba il segreto; dice semplicemente — casa dei cipressi — e nel dialetto del paese — casa dei Pini —. Per singolare contrappunto né tra i fiori né tra la giaja del parterre né a pie' delle viti si sarebbe visto un fil d'erba, mentre essa sbucava folta e rigogliosa dalle connessure della gradinata consolando della sua vita, della sua ombra, del verde le vecchie pietre aride che si sentivano a poco a poco dopo il loro lungo purgatorio, tornare in seno alla natura. Delle statue che in altri tempi avevano fiancheggiato la gradinata appena due o tre ne rimanevano all'epoca del nostro racconto. Erano avvilupate come maschere misteriose in fitti domino d'edera

ed accennavano con braccia ignude simili a qualche minaccioso destino. È vero che il figlio del giardiniere interpretava l'attitudine delle statue assai meno sinistramente poiché aveva posto loro in mano, fasci d'erbe e di fiori campestri, ma anche questi adesso pendevano avvizziti. In cima alla gradinata quella eterna sorgente che zampilla abbasso nel cortile si versa in un bacino semicircolare per la testa mostruosa di un satiro che scavato alla gola spalanca occhi e bocca angosciosamente. Questo satiro agonizzante esce da una graziosa parete architettonica tutta a mosaico di sassolini bianchi rosa e neri.

L'amore per il paesaggio nordico, che si snoda attorno ai laghi in *Piccolo mondo antico* e in *Malombra,* aveva già interessato il romanzo sentimentale di Rousseau, e la predilezione per il *sublime* delle montagne poteva contare su testi, quali *Voyages dans les Alpes* del naturalista ginevrino Horace-Bénédict de Saussure, che, pioniere dell'alpinismo scientifico, scalò due volte il Monte Bianco. Nelle notazioni relative ai suoi itinerari H. B. de Saussure coniuga *grazia* e *sublimità* in immagini di composta raffinatezza: i terrazzamenti alpestri, sagomati come aiuole, di cui le più basse avanzano rispetto alle superiori, con le piante che vi crescono in balconi di fiori.

Durante il viaggio fatto da Fogazzaro in Germania, ove ambienterà alcune sue opere *lo scrittore di Vicenza*, come lo chiama Gabriele d'Annunzio, è preso da quei gioiellini di casa e giardino fra monti e laghi, poesia dell'home rustico e sereno, in ordine e fioriti. E quando torna in Valsolda, le cose viste nell'infanzia si affacciano, pacate e schiarite, sulla pagina. Ecco il giardino sul lago: intimo, soavuccio, biedermeier. Non orto, però, in quanto il nostro poeta romantico, chiamato Franco, mai avrebbe tollerato una zucca o un'utile carota: tanto meno *porri, navone* e *insalata,* che di lì a poco il poeta Guido Gozzano prenderà a far crescere nei suoi versi.

Tracce

So slow is the rose to open
Ezra Pound, *The Cantos*.

Tracce

SEGNI

Per August Strindberg, «chimico dilettante che, chiuso nella sua squallida stanza di Parigi, con le mani sanguinanti e bruciate tenta e ritenta il magnum opus degli alchimisti, la sintesi dell'oro, servendosi di due cucchiai e di un fornellino da niente...», per August Strindberg tutto, vita letteratura esperienze, è *Inferno*. Come il più mitico dei suoi racconti, poema in prosa scritto a Lund in Svezia di getto nel 1897, ove si rivive l'esperienza di fabbricare il pregiato metallo per via umida attraverso soluzioni di solfato di ferro.

In bilico fra cultura scientifica e indole misticamente simbolista, Strindberg di qualunque argomento scriva, insiste sempre sullo stesso argomento: l'enfasi del proprio io. Il racconto *Inferno* concede grande spazio all'allucinazione e al sogno suggerendo una vicenda interiore che si fissa in frammenti di realtà, resi anomali da un montaggio ritmico e analogico, simmetrico e sapiente nelle tecniche di espansione e di contrazione della scrittura a rendere l'inquieto andamento dei pensieri.

La letteratura di Strindberg va ricercata al di sotto delle comuni percezioni in esperienze visionarie, mistiche e alchemiche, ma con piccoli eventi ancora legati al quotidiano di cui è esempio la sosta da lui cercata nel più bello dei giardini di Parigi.

E il Jardin des Plantes, questa meraviglia di Parigi, che i parigini ignorano, è diventato il mio parco. L'intera creazione racchiusa in un recinto, l'Arca di Noè, l'Eden riconquistato, ecco dove io mi aggiro senza pericolo, tra le bestie feroci; una felicità indicibile.

Se parliamo di fiori, la precisione in Strindberg non viene meno:... *e riconosco tutti i miei fiori nelle aiuole, i crisantemi, le verbene, le begonie.*

August, insolitamente compunto, purificato da ogni malefico contagio, a passeggio nel cimitero di Montparnasse, porta in mano un mazzo di *narcisi*.

Per il simbolo, l'etimologia *narké*, che significa torpore stordimento narcosi, ricorda i culti infernali e i riti di iniziazione celebrati per le divinità delle tenebre. I fiori, profumatissimi, stordiscono come la morte. E alludono alla calma di un'immagine riflessa, quando la foresta e il cielo si affacciano dalle acque insieme al volto di Narciso. Il riflesso dell'io che si guarda tradisce una tendenza all'idealizzazione e consuma una bellezza non finita che partecipa agli spettacoli cosmici.

Il mito della psicanalisi classica prende la via della positività quando, staccatosi dalla nevrosi, sfocia nell'opera estetica, la cui sublimazione non sempre nega i desideri andando contro gli istinti per un progetto ideale.

Nel racconto i *narcisi* producono l'allontanamento dalla materialità: *Basta coll'amore! Basta col denaro! Basta con gli onori*!, spingendo una scelta di vita che vada verso la *Sapienza*.

Segni in forma di coincidenze, misteriosi incroci di coscienza e casualità, si susseguono nel racconto di Strindberg: le sculture reperite in ciò che resta di un fuoco; una *Madonna di Versailles* sagomata dalle piante galleggianti sul laghetto degli Svizzeri nel parco di Luxembourg; il *dio Pan* nascosto nelle fibre del legno. Le *teste michelangiolesche* nelle pieghe del cuscino deformato; i *sassolini a forma di cuore*, in numero di quattro, disseminati per le vie della città. Anche *viole del pensiero al posto delle facce. Abituato all'osservazione del botanico, non avevo mai notato la rassomiglianza tra quella viola e il viso dell'uomo*.

Sul finire del secolo XIX una profonda crisi epistemologica dissolve gli strumenti del positivismo e la visione netta della realtà oggettiva nel regno delle scienze maledette, delle speculazioni magiche, spiritistiche, legate al mondo dell'occulto.

Alla crisi del razionalismo subentra la scoperta dell'inconscio, del caos, del caso e del mito (Fig. 15), mentre nel campo dell'arte, e soprattutto in letteratura, le esperienze decadenti nella pratica delle scuole del simbolo affermano la soggettività più sfrenata.

Per Giovanni Pascoli scienza e poesia si debbono utilizzare con il programma di fare di questa la coscienza dei metodi razionalistici: *Alberi e fiori di Myricae* portano significati morali e simbolici che, attraverso una nomenclatura botanica di indubbia precisione e sicurezza, confermata dai testi naturalistici di Pokorny, penetrano l'inconoscibile, carico di mistero.

Così *Fior d'acanto,* fiore rigido come la carta, fiore amaro e spino-

so, porta negli aculei delle sue foglie il segreto della terra non coltivata ma prodiga di tesori, *il tuo nettare ignoto, / fiore d'acanto.*

Così *Il dittamo,* dai fiori ricciuti e purpurei, che il poeta vede in vaso sul davanzale di una finestra durante una processione pel *Corpusdomini* e di cui ha imparato da Cicerone e da Virgilio le virtù medicinali. *Farmaco certo* per il daino ferito: rimedio benigno anche per le ferite del cuore?

Così *Viole d'inverno,* che per il sotterraneo calore di una fonte termale spuntano in mezzo ai geli, come l'ispirazione dei poeti in mezzo all'indifferenza del mondo.

E *Nel giardino,* primavera assomiglia ad autunno, bocciuolo a bacca, alba a tramonto; la *gaggìa* chiude al vespro le foglie cedendo ai fiori del gelsomino, *candide stelline:* così morte e vita si sovrappongono nel corso dell'esistenza.

Ancora Strindberg nella sinistra e grottesca commedia di *Inferno* raccoglie misteriose *corrispondenze* sempre nei giardini di Parigi, belli e in fiore come in una favola... *trovo in terra due rametti secchi, spezzati dal vento. Avevano la forma delle lettere greche P e y.*

Il loro incrocio è abbreviazione del nome di un nemico, in agguato.

I deliri persecutorî e i sensi di colpa confusi con le allucinazioni dell'insonnia, il digiuno e i procedimenti psicofisici suggeriti dalle dottrine di Emanuel Swedenborg, a cui è dedicata la X parte di *Inferno,* portano lo scrittore svedese all'apice delle sensibilità percettive nella visione del trapasso tra anima e corpo quando il finito entra nel circuito del cosmico.

I segni vegetali di A. Strindberg convocano altri desideri e trucchi del parigino Des Esseintes, unico protagonista del romanzo senza intreccio di Karl Huysmans, pubblicato nel 1884, dal titolo *A Rebours,* diversamente tradotto *Controcorrente* o *Alla rovescia.* Stanco di Parigi, l'aristocratico si sceglie un buen retiro nella provincia. Nell'asilo: pareti foderate di raso, vetrate gotiche, tutto il prezioso di mobili e suppellettili, sembrano la rinuncia completa al convulso secolo XIX in favore di una sensibilità più rarefatta e delle opzioni intellettuali di epoche passate. Anche nella biblioteca appaiono solo opere della tarda decadenza latina, eccezion fatta per i poeti del milieu *maledetto* francese.

Dopo un iniziale moto di commozione provocato dagli spettacoli naturali che lusingano Des Esseintes bambino, la categoria dell'artificiale vien subito in aiuto grazie al lessico tratto dal trucco teatrale e alle segnalazioni gastronomiche di una natura elaborata in cultura.

Accorciata dall'ombra che proiettavano le colline, la pianura si sa-

rebbe detta, al centro, infarinata d'amido e spalmata di cold-cream. Nell'aria tiepida, che ventilava l'erba stinta e diffondeva un dozzinale odor di spezie, gli alberi, ingessati di luna, arruffavano il pallido fogliame e si sdoppiavano, sbarrando di neri solchi con l'ombra dei loro tronchi il suolo di biacca, dove strati di ghiaia mettevano un lucore di stoviglie in frantumi. Così artefatto e truccato il paesaggio non dispiaceva a Des Esseintes....

Ma l'artificiale ci riserva altri colpi di scena: Des Esseintes, stanco di libri, tenta alfine le emozioni dei fiori in serra.

Ce n'erano di sbalorditivi: alcuni tiravano al rosa, come il Caladium virginale, *che pareva ritagliato in tela verniciata, in taffetà inglese gommato; altri, interamente bianchi come l'*albano, *che si sarebbe detto ricavato nella trasparenza d'una pleura bovina, nella vescica diafana d'un suino; alcuni, specialmente il* Madama Mame, *imitavano lo zinco, parodiavano scampoli di metallo stampato, tinti in verde imperatore, sporcati di sgocciolature di pittura a olio, di macchie di minio e di cerussa. Questi qui, ad esempio il* bosforo, *davano l'illusione d'un calicò inamidato, a bottoncini in rilievo cremisi o verde mirto; quelli là, come l'*Aurora boreale, *ostentavano una foglia color carne cruda, percorsa di costole purpuree, di venuzze violacee: una foglia tumefatta, trasudante sangue e cancarone.*

Il testo ci imprigiona nella perizia verbale con cui il mondo delle piante e dei fiori malati prende possesso dello stile letterario in grado di fornire, attraverso sconcerti di sensibilità ed eccessi di fantasia, una spinta al di là del vero.

Malato e *nevrastenico* anche il *nénuphar* di Marcel Proust nel paesaggio fluviale della Vivonne, senza requie, tormentato dalla corrente che s'allungava, filava il suo lungo verde cordame fino alla riva per poi ritrovarsi, povera pianta, al punto di partenza rifacendo eternamente la doppia traversata, simile a quei dannati il cui tormento perenne suscitava la curiosità di Dante.

Il temperamento dei fiori è segnalato in Huysmans con una distorsione d'intenti che li vede agguerriti, armati gli uni contro gli altri, un vero e proprio esercito. Prima di arrivare all'*antichissima lue* che macchia i Caladium quando un raggio di sole li investe.

Nuove varietà di Caladium *vennero deposte a terra. Ostentavano, stavolta, una pelle artificiale, percorsa da false vene: e, per lo più, quasi lue e lebbra le rodesse, tendevano delle carni livide, marmorizzate in roseole, damascate di erpeti; altri mostravano la tinta viva delle cicatrici*

che si rimarginano o quella scura delle croste che si formano; altri erano coperti di bollicine, di cauterii, enfiate da scottature; altri ancora, presentavano epidermidi pelose, scavate da ulcere, sbalzate da carcinomi; certuni infine parevano coperti di medicazioni, spalmati di sugna nera mercuriale, d'unguento verde di belladonna; trafitti di bruscoli di polvere, di miche gialle di iodoformio.

I fiori sono veri, ma Des Esseintes vuole il supremo paradosso dei *fiori veri che emulassero fiori finti.*

La volontà paziente che, china su di un individuo vegetale, asseconda devotamente ritmi e pause di crescita, si trasforma in grottesca e demiurgica furia decompositiva in gara per eccesso di bellezza sorprendente, alla fine già stanca e asfittica.

L'artificiale che già inquietava i sogni di Charles Baudelaire mostrandogli una Parigi tutta marmi cristalli metalli, fuori dal naturale di erbe e fiori, senza stelle sole e tramonti, entra nel luogo-teatro del decadentismo: la serra.

Nelle serre descritte dalla letteratura fin de siècle si spengono i miti fecondi dell'Eden. Già Emile Zola, maestro di Huysmans, in *La cuccagna,* romanzo sulla società parigina intorno al 1860, il cui titolo originale *La curée* indica innanzi tutto la parte della bestia che viene data in pasto ai cani e in senso figurato l'assalto agli onori, la spartizione delle cariche, la corruzione, ambienta in tal luogo una scena d'amore maledetta ed incestuosa. Sotto l'albero del bene e del male, un *Tanghin* del Madagascar, di cui la donna Renata Saccard morde una foglia, gli amanti restano isolati perduti equivoci, nella gabbia di vetro.

La vertigine associativa e cumulativa, che spinge Des Esseintes a riempire di mostri vegetali l'ambiente destinato alla protezione di una natura esotica e imprevedibile, accresce il senso della crudeltà, del malato e del guasto spegnendo ogni forza vitale naturale.

Diversamente Marcel Proust nell'evocazione di un giardino d'inverno, che è un cammeo di grazia contenuta e nostalgica.

Infine, in fondo a quel giardino d'inverno, attraverso le arborescenze delle specie più varie..., il passante, alzandosi sulla punta dei piedi, scorgeva in generale un uomo in finanziera, con una gardenia o un garofano all'occhiello, in piedi dinanzi ad una donna seduta, tutti e due indistinti, come due incisioni in un topazio, in fondo all'atmosfera del salotto, ambrata dal samovar – importazione allora recente – di vapori che ancor oggi forse continuano a levarsi da esso, ma che a causa dell'abitudine nessuno più vede.

In Des Esseintes uomini e fiori – meglio, società e natura – vengono assimilati nello stesso disgusto: i fiori sono povera canaglia, in prigione dentro latte con le radici pigiate. I garofani, fiori da abbaini; altri, stupidi e decorativi, adatti a stare solo in portavasi di porcellana dipinti da signorinette piccolo-borghesi. I fiori aristocratici, noiosi e ripetitivi, hanno l'aspetto di orchidea e rosa; e i fiori grandi esiliati, gli esotici, principi del regno vegetale, devono esser tenuti al caldo, in gabbie di cristallo.

E dal mondo in miniatura, che racchiude tutti i ceti sociali, Huysmans ci guida idealmente dentro *Il giardino dei supplizi* di Octave Mirbeau, in cui il giardino è evidente metafora della società.

Per fuggire la quale il protagonista del romanzo, pubblicato nel 1899, arriva in Cina, scappando via da un Occidente decaduto e corrotto, in forzato esilio a causa di ricatti politici e losche beghe. Tribolato da un calvario d'amore con Clara, una delle spietate eroine della letteratura decadente al pari di *Salomè*, sadica e dominatrice, ebbra di sangue e di torture, l'uomo si rivela fiacco e sottomesso, violentato da una tendenza al masochismo, in preda ad un eros devastante. I due, nella seconda parte del romanzo, durante un lunghissimo pomeriggio visitano *il giardino dei supplizi* ove, secondo antiche tradizioni, hanno luogo le più raffinate tecniche di tortura che l'Oriente abbia mai inventato e gli aguzzini sono dotati della stessa fantasia dei giardinieri. La visita è preceduta nel romanzo da lunghe discussioni a più voci sul cannibalismo e sugli strumenti di tortura, che radicalizzano le posizioni estetico-ideologiche della prima parte del testo, il *Frontespizio,* rivolte sia all'arte dell'assassinio individuale sia alle tesi sull'omicidio di massa.

L'intero episodio dei supplizi rallentato, all'interno del ritmo narrativo, produce l'effetto di una violenta sospensione temporale: crudeltà, allucinazioni e ossessioni prendono forma correlandosi ad una flora smisurata e favolosa, naturale e artificiale, in un teatro di giardino ove la natura ha smarrito ogni *romantica* speranza di salvezza per l'uomo.

Ricordandosi di de Sade, secondo il quale la natura intrinsecamente cattiva mostra solo indifferenza per l'uomo; di Arthur Schopenhauer, sostenitore della naturalità del male; nonché di quel giardino rovente di dolori in G. Leopardi, Mirbeau crea un inferno vegetale a misura d'uomo da lui prodotto nello scatenamento di una volontà malvagia e totalizzante.

Il ciclo vitale delle piante è florido della carne e del sangue dei condannati:... *si alimenta ancor oggi degli escrementi dei prigionieri, del sangue dei suppliziati, di tutti i resti organici che la folla depone*

e che, raccolti con cura e abilmente lavorati con i cadaveri quotidiani in speciali maceri, formano un potente concime che le piante divorano acquistando bellezza e vigore.

Il giardino mantiene la geometria del quadrato e del cerchio, interrotta dalla grazia sinuosa delle costruzioni cinesi, e l'articolazione di passaggi ove la natura più spontanea è in accordo con i più raffinati strumenti di tortura:... *Tra poco li vedrai, fusi così intimamente con gli splendori di quest'orgia floreale, con le armonie di questa natura unica e magica, che in un certo qual modo sembrano far corpo con essa, come fossero i fiori miracolosi di questo suolo e di questa luce...*

La serra di Huysmans, specchio di deformazione interiore, si spande in uno scenario naturale di piante d'Oriente, ove sembra di cogliere il senso finale di ogni esperienza umana: *Ah, sì! Il giardino dei supplizi! Le passioni, i desideri, gli interessi, le avversioni, le menzogne; e le leggi, le istituzioni sociali, e la giustizia, l'amore, la gloria, l'eroismo, le religioni ne sono i fiori mostruosi, e gli orribili strumenti dell'eterna sofferenza umana... Ciò che ho visto oggi, ciò che sentito esiste e grida e urla al di là di questo giardino, che per me non è che un simbolo ormai, su tutta la terra...*

Come simboli dell'eterna colpa umana sono gli aghi di tortura dell'infernale macchina creata da Franz Kafka per le esecuzioni capitali *Nella colonia penale,* ove in luogo di un rinfrescante giardino abbiamo *una valletta profonda e sabbiosa, tutta circondata da brulli declivi.* Un deserto.

Sappiamo che si tratta di un'isola quando il viaggiatore, che lì si trova per assistere ad un'esecuzione capitale condotta su quell'ordigno, si allontana a bordo di una barca che lo condurrà al piroscafo.

Come nel romanzo francese anche sull'isola il sole, fortissimo, invade vallate e pensieri; ma l'interpretazione di Kafka, come sempre del resto, è rivolta al tema della colpa e della condanna. E al momento della morte l'arte deve tendere per disporre di sè in maniera suprema, in estrema padronanza e in suprema freddezza. Nell'isola kafkiana chi muore, muore in poche parole rapide e silenziose, perché già quando vive appartiene ad un altro tempo, quello indefinito del morire.

La tortura del corpo, sancita da un potere oscuro e invincibile, e richiesta da tutte le religioni che vedono nella carne un impedimento all'ascesa mistica verso l'Essere supremo, esiste come indispensabile passaggio che permette, attraverso la purificazione e l'elevazione, l'accesso ad un'altra dimensione del mondo, ad un'altra realtà.

Anche l'amore e il piacere ossessivamente cercati da Clara come alternativa alla morte, nel luogo di erbe fiori e sevizie, si rivelano ingannevoli. La donna, dopo il pomeriggio *dei supplizi,* provata e vit-

tima di una crisi di nervi è portata in un sinistro bordello, ove una sua cameriera cinese ci informa del valore esemplare di quella giornata, destinata a confermare ogni suo evento secondo un rituale periodicamente insistito.

Del testo vogliamo ancora ricordare, per sottrarci all'atmosfera di pesante incubo, la grazia dei nomi dei fiori che Mirbeau, cultore di botanica, ci regala: *ognuno dei quali è tutta una poesia o tutto un romanzo: La fanciulla che offre i seni, o L'acqua addormentata sotto la luna o Il sole nella foresta o Il primo desiderio della vergine coricata o La mia veste non è più candida perché strappandola il figlio del cielo vi ha lasciato un po' di sangue rosa o ancora questo: Ho goduto con il mio amico nel giardino* (Fig. 16).

Capitolo ottavo e ottava narrazione in quella combinazione possibile di romanzi che risponde al titolo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino: *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna.*

I seni offerti nel paesaggio orientale di ninfee galleggianti producono nel protagonista sensazioni suddivise e simultanee in una suggestione di rifrazioni fra i trasalimenti dei corpi e le osservazioni della mente.

Il testo, in cui si percepisce l'atmosfera del romanzo di Jun'ichiró Tanizaki, *La Chiave,* nello svolgersi di un ambiguo ménage à trois, si apre e si chiude con la lettura delle sensazioni visive provocate da una caduta di foglie.

Le foglie del ginkgo cadevano come una pioggia minuta dai rami e punteggiavano di giallo il prato. Io passeggiavo con il signor Okeda sul sentiero di pietre lisce. Dissi che avrei voluto separare la sensazione di ogni singola foglia di ginkgo dalla sensazione di tutte le altre, ma mi domandavo se sarebbe stato possibile.

In parallelo le sensazioni tattili riconosciute negli esercizi erotici, che richiamano il fiore di Mirbeau *Ho goduto con il mio amico nel giardino,* focalizzano quanto l'osservazione mentale del mondo vegetale rende preciso.

...nella contemplazione della pioggia di foglie il fatto fondamentale non era tanto la percezione d'ognuna delle foglie quanto la distanza fra una foglia e l'altra, l'aria vuota che le separava (Fig. 17). *Ciò che mi sembrava d'aver capito era questo: l'assenza di sensazioni su una larga parte del campo percettivo è la condizione necessaria perché la sensibilità si concentri localmente e temporalmente, così come nella musica il silenzio di fondo è necessario perché su di esso si distacchino le note. Il signor Okeda disse che nelle sensazioni tattili questo era sen-*

z'altro vero: restai molto stupito della sua risposta, perché effettivamente era al contatto dei corpi di sua figlia e di sua moglie che stavo appunto pensando nel comunicargli le mie osservazioni sulle foglie.

...brillò vivida una fiammella. Il chiarore, non durò che un secondo... era bastata quella lieve fiammella perché il vetro, riflettendo la luce, avesse fatto sembrare per un istante la serra interamente illuminata. E le Camicie Rosse... ora sapevano dove cercare.

La serra viene fuori così, luogo inquieto e interessante, nel libro più noto di Ferenc Molnár *I ragazzi della via Pal:* l'umidità appoggiata in goccioline sulle vetrate, il caldo imprevisto, il grande ventaglio di una palma, una foresta di piante mai viste, felci in vasi verdi, i pesciolini rossi nello stagno. Tutto è pronto per un salto dentro un mondo piccolo caldo umido, dove le ombre lunghe del buio attivate da un fiammifero di Nemecsek, il biondino, e riflesse dai vetri portano la serra ad essere per un secondo tutta un lago di luce.

Si sta correndo dietro ad un'infanzia anche un po' eroica, certamente goffa, appassionata e coraggiosa, di ardimenti e abnegazione: con il professore di chimica della scuola, nella vicina via Pipa, severo e incomprensivo; le mamme chiare e apprensive; il traditore, l'eroe, tutti ufficiali tranne il biondino, che morendo paga a duro prezzo la salita di grado e la simpatia di tutti i lettori.

A Budapest la via Pal esiste ancora. Cortissima, una serie di case fra il fatiscente e il desolato; qualche anziana alla finestra che, nella sua lingua agglutinante, chissà cosa vuole dire a chi, incuriosito, si trova lì, sotto una lapide che, in italiano, dedica la strada ai ragazzi di tutte le periferie del mondo.

Libro per un'infanzia di maschietti legata ad un codice d'onore rigido che comporta prove e capacità di mantenere segreti; ragazzi già in gara per diventare dei poveri soldati che la prima guerra mondiale di lì a poco acciufferà.

Infatti *chi nasce in Ungheria* – dice una poesia magiara – *paga alla vita, fetido lago di morte, una taglia in più.* La via Pal di oggi, nel retro delle sue vecchie case, non ha l'ombra di un giardino: sui davanzali, qualche vaso da fiori: le ringhiere di ferro battuto dei piani corrono lungo finestre dalle tende bianche senza quel fiore che è l'onore della vita magiara, il tulipano.

Ma ai ragazzi basta un niente per diventare simbolicamente luogo di un tutto: il giardino di tutti i giardini, una sacra zolla, il posto al sole, il mondo intero. *Il Campo.* Luogo di libertà incondizionata che fa di uno spiazzo occupato da cataste di legname, adorno solo di qualche gelso e di una vite selvatica, una prateria gialla di girasoli

nell'alcool del Silenzio... O mondo di soddisfatti, voi state in una beatitudine cieca e silenziosa, mentre noi, noi ci inaridiamo in smanie sopraterrestri. Perché mai le antenne dei nostri sensi, di noi, non sono limitate dal Cieco e dall'Opaco e dal Silenzio, invece di fiutare di là dal nostro naso? Perché non sappiamo incrostarci nel nostro cantuccio e lì fermentare la sbronza del nostro piccolo Io?

L'acquario di Laforgue ha i contòrni sfrangiati dei sogni, la calma del nirvana in cui cessano temperamenti razze caratteri; resta il desiderio, dolce fiaccante nostalgico, di penetrare quel principio iniziale in seno al quale l'individuo si spande nel circuito cosmico. Nelle acque fetali e fatali nascere è uscire, morire rientrare. Insieme nostalgia della madre e tema delle origini, l'acqua – tempo intimo e spazio circoscritto – trasferisce su di sè, quando è racchiusa, il significato della vita interiore non scissa fra corpo e intelletto.

Acquario mentale è il titolo dato ad una serie di poesie di Georges Rodenbach, scrittore belga di lingua francese, contemporaneo di Laforgue, ma poeta più sognato intimista malinconico. Anche nelle sue liriche l'acqua, dentro un cristallo, isolata dal sole e dal vento, esente da trasformazioni, è simbolo di vita profonda. Nell'atmosfera dell'acquario nulla si agita e l'anima, identificatasi con la liquida superficie orizzontale, sembra aver raggiunto sogno e quiete. Nel profondo si agitano, invece, i mostri infernali, terrori paralisi punizioni. Anche erbe e sassi simili ad anime dannate, attaccate al fondo viscoso e opaco, sembrano in attesa di una condanna inesorabile e muta. Mentre *gigli di ghiaccio* prendono ad animarsi in un respiro.

Contro il mondo di *soddisfatti,* che abita gli acquari di Laforgue, entrano nel giardino del sommerso di Rodenbach le colpe inquiete della coscienza: intanto l'acqua si tiene in giochi di dissolvenza e pallidi riflessi di luce simili a raggi gelati di luna, racchiusa in se stessa, analitica e claustrale, attenta come un'anima alle decifrazioni minime dei suoi moti interiori.

ARTISTI-GIARDINIERI

Claude Monet resta il pittore folle di luce e di fiori.

Della luce sempre movente, sempre differente: quella dei mattini brumosi e dei crepuscoli dorati, dai riflessi impercettibili moltiplicati all'infinito. Il suo giardino, a Giverny, l'ha dipinto cento volte, infaticabile. Il motivo era là, sempre lo stesso: perché andare in cerca di altri temi? Certi soggetti ispirati dal giardino o ricercati nel paesaggio della campagna circostante diverranno oggetto di serie illustrate in numerose versioni quali le celeberrime *Nymphéas*. La molteplicità dei colori, dei riflessi e delle iridescenze soddisfacevano in pieno

il feroce appetito di questo lavoratore instancabile alla ricerca di una impossibile perfezione. Incantato dalla bellezza del luogo nel 1883 acquista la tenuta di Giverny, nel dipartimento dell'Eure, ove lavora fino al 1926, e crea due giardini, seguito nell'esperienza botanica dall'amico pittore Gustave Caillebotte e dallo scrittore O. Mirbeau, entrambi appassionati di giardini.

Il primo risponde al gusto del momento storico: vicino alla casa con parterre ordinati, roseti, una profusione di iris, verzieri di meli e ciliegi. Giardino più di toni e colori che di fiori, lo dirà Proust – *giardino colorista più che fiorista* – pensato per essere ritratto, ove l'attenzione è rivolta alla morfologia delle piante e al loro cromatismo, secondo le esigenze pittoriche impressionistiche che non concedono l'autonomia al colore, ma lo pongono in relazione con quello vicino. Giardino anche di un pittore tirannico con i suoi giardinieri, da cui pretende contemporaneamente la fioritura di tulipani e di rose, di primule e di lupini. Il luogo, infatti, deve adattarsi all'ordine mentale del pittore che non coincide più con quello naturale.

Monet non ha mai soldi ed è il suo mercante di quadri, Durand-Ruel, a regolare di tanto in tanto i salari dei giardinieri che predisponevano l'ambiente naturale grazie al quale nacquero tele meravigliose. La difficoltà maggiore è sicuramente per Monet la lontananza dell'acqua, senza la Senna non può vivere; e per navigarla il pittore attrezza una piccola imbarcazione che gli serve anche da atelier.

In seguito prende possesso di un terreno situato in un declivio vicino alle rive del grande fiume e – quadri su quadri per pagare le spese – fa deviare il corso di un ruscello per irrigare la tenuta: i pioppi lungo l'Epte, dentro una luce accecante e vaporosa. Costruisce tre serre, nasce lo stagno e il ponte giapponese.

In quel tempo l'interesse di Monet per il giardino, elaborato attraverso tempi e spazi in città e luoghi, è già segno di memoria e di pittura: *Donne in giardino* del 1867, realizzato fra Sèvres e Honfleur; *Jeanne-Marguerite Lecadre in giardino* dipinto nel 1866 a Sainte-Adresse; e *Il giardino dell'artista a Vétheuil* del 1881, ove le figure umane danno un ritmo alla narrazione del luogo. A Giverny, invece, scompare il racconto per dare spazio ad una figura di pensiero nel suo farsi pittura astratta e informale.

Affascinato dall'arte del *Feng-Shui*, il cui spirito è quello di far sprigionare le forze racchiuse del paesaggio che devono guidare la vita degli uomini, Monet riunisce una notevole collezione di stampe di artisti nipponici: Katsushika Hokusai, Kitagawa Utamaro, Andō Hiroshige, mentre pensa il suo secondo giardino secondo la tradizione orientale. Attorno al famoso stagno cavalcato dal famoso ponte da geisha, adorno di glicine, ecco le ninfee fatte venire dal Giappo-

ne, che ispireranno all'artista il più lungo ciclo pittorico della storia dell'arte moderna. La citazione delle ninfee, una realtà concepita in modo totalmente inventato e irrealista, introduce a un giardino d'acqua, ove la pittura si confonde con l'oggetto rappresentato nel suo massimo grado di fluidità (Fig. 18).

... quell'aiuola celeste...: ché essa dava ai fiori un suolo d'un colore più prezioso, più commovente del colore degli stessi fiori; e, sia che nel pomeriggio facesse sfavillare sotto le ninfee il caleidoscopio d'una felicità attenta, mobile e silenziosa, sia che verso sera, come qualche porto lontano, s'empisse del color rosa e dei sogni del tramonto, mutando senza posa per rimanere sempre intonata, intorno alle corolle di tinta più fissa... M. Proust.

Gertrude Jekyll vuole che il giardino finisca in un bosco (Fig. 19). *La mia casa, un grande cottage (Munstead Wood), è rivolta verso sud est appena al di sotto del bosco. La finestra del soggiorno e la porta che dà sull'esterno, sempre aperta quando il clima lo consente, guardano un ampio sentiero erboso che scompare alla vista dietro un pino silvestre sullo sfondo scuro del bosco.*
... Cinque sentieri attraversano il bosco e ognuno ha il proprio carattere: percorrendoli ci si accorge del variare dei particolari, ma ciò non avviene mai bruscamente, anzi è come se morbide sequenze invitassero chi passeggia a soffermarsi un momento prima di pregustare il piacere del paesaggio successivo. Se mi è consentito di basarmi sia sul parere dei miei amici che hanno passeggiato nei sentieri del bosco e che hanno compreso ed apprezzato i miei intenti, sia sul piacere che provo io stessa nel percorrerli, credo di poter affermare che i miei quadri boschivi siano riusciti piuttosto bene e quindi inviterei il lettore a seguirci con la fantasia.

Amica di artisti e critici, quali William Morris e John Ruskin, G. Jekyll portò l'idea del giardino contemporaneo al livello più alto e forse insuperabile: quello dell'opera d'arte. I suoi giardini, e ne progettò più di cento con la collaborazione di Edwin Luytens, sono l'esito di molti talenti: la cultura botanica apprezzata come flora locale; la pittura, che fu il suo più grande amore; la scrittura, sobria incisiva, ingannevolmente facile; la decorazione imparata nelle scuole inglesi di arti e mestieri; infine la pratica della teoria del colore studiata sui grandi maestri della storia dell'arte.

Il significato del suo agire e del suo stile si rinnova continuamente nella sempre presente dialettica fra giardino e paesaggio, di cui la Jekyll in *Bosco e giardino*, sfuma a tal punto le diversità che non risulta mai chiaro dove inizi il giardino e finisca il bosco e viceversa.

Per la signorina Jekyll la vita e l'arte si sommano: mentre la tra-

dizione, stimolo alla creatività, va conservata in quanto dono sublime di un generoso benefattore.

Il giardinaggio: un'arte, un godimento in più per raggiungere la bellezza del mondo; una filosofia di vita in cui artista e giardiniere giocano la stessa partita.

I suoi giardini, progettati come dei quadri, sono basati sulle armonie di colori affini in varie tonalità. Il giardiniere deve intervenire con sicurezza sui tempi di fioritura perché non manchi mai il principio cromatico compositivo. Pur mostrandosi, la nostra inglese, assai complessa nelle sinfonie floreali, il senso di osservazione per il particolare non le fa dimenticare l'innocua campanula che cresce fra le fessure del muro o il sottobosco di mirtilli sotto il Pinus sylvestris. Regina delle bordure fiorite, la Jekyll, con estrema naturalezza guarda il quadro di William Turner, *The Fighting Temeraire,* per lo schema dei colori usati nell'aiuola principale a Munstead Wood.

Sì, realmente disse Monet: *il mio capolavoro è il mio giardino.*

E Victoria (Vita) Sackville-West: *Io dovevo essere stata un giardiniere in un'altra vita.*

V. Sackville-West, di nascita alto-borghese, che ha passato la giovinezza in un grande castello circondato da giardini e da boschi, in età matura si occupò del suo giardino: Sissinghurst Castle. Di fronte ad un paesaggio rovinato dall'incuria, privo di buona terra, solo rovi ed erba alta attorno a un rudere dell'epoca Tudor, minaccioso di crolli, non prese tempo a dire: *Me ne innamorai follemente al primo sguardo. Era il giardino della Bella Addormentata.*

La risveglia con una primavera che è tutto un bianco: prima sorpresa in un paesaggio apparentemente libero, ma frutto di una eccezionale virtuosità orticola.

A Sissinghurst, capolavoro di Vita, l'ispirazione affonda le sue radici nella tradizione dei grandi *giardini all'italiana*. Una combinazione di lunghi viali assiali da nord a sud, da est a ovest e, nel punto di focalizzazione dello sguardo, una statua e due eleganti pioppi. Lungo i viali, da una parte e dall'altra, si aprono piccoli giardini ben disegnati come le stanze di una casa che abbia per tetto il cielo. Le piante sono profuse; domina uguale stravaganza ed altrettanto di esuberanza; rigoroso è il rispetto per il più accanito degli ordini. Vita si occupa prevalentemente di piante e fiori, lasciando al marito Harold Nicolson i progetti per l'allestimento del giardino.

Nel rapporto con il fiore l'uomo scopre il destino ciclico delle cose umane e il significato dell'eccitazione amorosa. Il fiore, che presto cadrà per ritornare nella prossima fioritura, intrattiene con la poesia, da sempre tesa verso tutto ciò che è ciclico e non apparente,

un rapporto perenne diventando di volta in volta espressione del sacro nelle antiche mitologie floreali, fonte di similitudini nelle lingue umane, simbolo della caduta e tensione alla rinascita, messaggio fragile e perenne di morte e di vita. La sua stessa forma con la regolarità del tralcio, della foglia, e del calice aspira alla più perfetta delle semplicità che i Greci chiamavano *kosmos*, sintesi di bellezza, forma, struttura.

Come espressione d'amore il fiore trionfa nella primavera quando celebra le sue nozze e, nel tentativo di superare le proprie intime carenze, che lo destinano all'immobilità delle sue radici, segnala col colore e col profumo i suoi intenti di unione, desiderio, crescita in una comunicazione profonda e totale con tutto ciò che gli vaga intorno. Al fiore l'uomo ha sempre consegnato i suoi affetti creando *il linguaggio fiorito dell'amore*: tenera invenzione degli amanti, codice segreto di destini radiosi o sfortunati.

Sempre al fiore l'uomo, segnato dal disordine ma che all'ordine aspira, è legato da un sentimento di nostalgia per un'armonia a lui precedente, assoluta e autonoma, aperta a sconfinate possibilità di mutazione. Il fiore muta. Il giardino, espressione di una volontà razionale in forma di struttura, no. Il fiore appartiene all'infinito; il giardino si consola con un limite e accoglie il fiore in uno spazio separato, verziere o aiuola. Nel giardino, infine, l'uomo prova se stesso nella tensione fra una natura perduta e l'impossibile sogno di un demiurgo, che cerca autocompensazione in una natura ricreata, a volte con ferocia, a volte patria ideale, o scommessa impossibile: creazione sempre diversa a seconda dei tempi e delle volontà umane. Vita, ormai vecchia, lavora e diserba con l'aiuto di soli tre giardinieri. Intanto scrive di giardini e dà consigli sulla rubrica settimanale del *The Observer,* di cui alcuni testi sono pubblicati nel volume, *Vita Sackville-West's Garden Book*.

Il giardino rappresenta il trionfo dell'intelligenza sulla natura selvaggia, l'incontro fra l'ordine, apportato dalle cure dell'uomo, e il disordine della natura abbandonata a se stessa. Lo sforzo del giardiniere, come quello dell'artista, non può essere che la proiezione permanente di una volontà operosa, di un'intelligenza costruttiva e di una sensibilità che, nel dominio delle sue inclinazioni naturali, scopre la sua identità.

Come metafora della creazione artistica il giardino, mondo a parte come quello creato dalla letteratura, presta il suo linguaggio tecnico alle circostanze di stile: ibridazione, selezione, sarchiatura, potatura, talea, margotta. Sono espressioni usate da André Gide a proposito della sua scrittura, che vuole svelare un'esperienza sensibile nell'incontro fra soggettività e mondo oggettivo. Anche il colto e l'in-

colto, il giardino assiduamente curato e il parco abbandonato, sono immagini frequenti nell'opera gidiana. Come il dissimulare, proprio del luogo, spesso racchiuso da cancelli alberi mura, e lo svelare. In *La porta stretta,* romanzo sui paradossi della virtù, è il giardino di Alissa Bucolin ove si hanno le rivelazioni decisive del racconto. Il lettore deve saperlo penetrare, ora in contemplazione di una natura prorompente e magica che cela la natura sensuale della protagonista, ora assorto in un paesaggio desolato di silenzio e di alberi, che rivela la rinuncia di Alissa all'amore di Jérôme.

Proust, nella pagina che precede alla fine dell'opera il ricevimento dei Guermantes quando tutti i personaggi sfilano sul palcoscenico del Tempo, segnala un'altra identità fra le vocazioni che governano l'opera d'arte e le leggi vegetali. Nelle verità profonde, celate e ricreate, si custodisce, come nel segreto di un seme destinato alla futura pianta, il bene esclusivo e perfetto dell'arte: *Questa vita, i ricordi dei suoi dolori, delle sue gioie, costituivano una riserva simile a quell'albume situato nell'ovulo delle piante, da cui l'ovulo stesso trae il suo nutrimento per trasformarsi in seme, quando ancor nessun segno rende visibile che si stia sviluppando l'embrione di una nuova pianta: quell'embrione che pur costituisce la sede di fenomeni chimici e respiratorî segreti ma attivissimi.*

Leggere un romanzo per trovarci *Il giardino di Elizabeth.*

E poiché i giardini sono un paesaggio diverso giorno per giorno, mese per mese, le pagine del libro giorno per giorno, mese per mese ce lo raccontano nella scrittura di un diario.

Di quella geniale stravagante che fu Elizabeth (nome d'arte) von Arnim (cognome dell'aristocratico coniuge). Lei, Mary Annette Beauchamp, nata in Australia, educata in Europa, ancora nubile a ventiquattro anni, conosce in Italia l'uomo che diventerà il suo primo marito. Dopo cinque anni di soggiorno berlinese nel 1895, consapevole della precarietà dei rapporti mondani, sceglie di vivere in Pomerania, nelle terre di Nassenheide, in un castello avito dimenticato da un quarto di secolo. Servitù, le figliolette battezzate Aprile Maggio Giugno; tappezzerie da rifare, tinteggiature, e un immenso giardino dove solo un croco si ostina a crescere, forse per curiosità.

22 dicembre... meglio essere messi alla prova dalle piante che non dalle persone, dal momento che con le piante uno sa che è lui che ha sbagliato, e con le persone è sempre all'opposto... e chi tra noi non ha patito le pene dell'innocenza offesa, e non sa quanto siano acute?

Il diario, carico di soluzioni floreali per aiuole, tentativi di innesti, sfide alle inclemenze stagionali, religioso nel culto per le rose,

un rapporto perenne diventando di volta in volta espressione del sacro nelle antiche mitologie floreali, fonte di similitudini nelle lingue umane, simbolo della caduta e tensione alla rinascita, messaggio fragile e perenne di morte e di vita. La sua stessa forma con la regolarità del tralcio, della foglia, e del calice aspira alla più perfetta delle semplicità che i Greci chiamavano *kosmos*, sintesi di bellezza, forma, struttura.

Come espressione d'amore il fiore trionfa nella primavera quando celebra le sue nozze e, nel tentativo di superare le proprie intime carenze, che lo destinano all'immobilità delle sue radici, segnala col colore e col profumo i suoi intenti di unione, desiderio, crescita in una comunicazione profonda e totale con tutto ciò che gli vaga intorno. Al fiore l'uomo ha sempre consegnato i suoi affetti creando *il linguaggio fiorito dell'amore*: tenera invenzione degli amanti, codice segreto di destini radiosi o sfortunati.

Sempre al fiore l'uomo, segnato dal disordine ma che all'ordine aspira, è legato da un sentimento di nostalgia per un'armonia a lui precedente, assoluta e autonoma, aperta a sconfinate possibilità di mutazione. Il fiore muta. Il giardino, espressione di una volontà razionale in forma di struttura, no. Il fiore appartiene all'infinito; il giardino si consola con un limite e accoglie il fiore in uno spazio separato, verziere o aiuola. Nel giardino, infine, l'uomo prova se stesso nella tensione fra una natura perduta e l'impossibile sogno di un demiurgo, che cerca autocompensazione in una natura ricreata, a volte con ferocia, a volte patria ideale, o scommessa impossibile: creazione sempre diversa a seconda dei tempi e delle volontà umane. Vita, ormai vecchia, lavora e diserba con l'aiuto di soli tre giardinieri. Intanto scrive di giardini e dà consigli sulla rubrica settimanale del *The Observer,* di cui alcuni testi sono pubblicati nel volume, *Vita Sackville-West's Garden Book*.

Il giardino rappresenta il trionfo dell'intelligenza sulla natura selvaggia, l'incontro fra l'ordine, apportato dalle cure dell'uomo, e il disordine della natura abbandonata a se stessa. Lo sforzo del giardiniere, come quello dell'artista, non può essere che la proiezione permanente di una volontà operosa, di un'intelligenza costruttiva e di una sensibilità che, nel dominio delle sue inclinazioni naturali, scopre la sua identità.

Come metafora della creazione artistica il giardino, mondo a parte come quello creato dalla letteratura, presta il suo linguaggio tecnico alle circostanze di stile: ibridazione, selezione, sarchiatura, potatura, talea, margotta. Sono espressioni usate da André Gide a proposito della sua scrittura, che vuole svelare un'esperienza sensibile nell'incontro fra soggettività e mondo oggettivo. Anche il colto e l'in-

colto, il giardino assiduamente curato e il parco abbandonato, sono immagini frequenti nell'opera gidiana. Come il dissimulare, proprio del luogo, spesso racchiuso da cancelli alberi mura, e lo svelare. In *La porta stretta,* romanzo sui paradossi della virtù, è il giardino di Alissa Bucolin ove si hanno le rivelazioni decisive del racconto. Il lettore deve saperlo penetrare, ora in contemplazione di una natura prorompente e magica che cela la natura sensuale della protagonista, ora assorto in un paesaggio desolato di silenzio e di alberi, che rivela la rinuncia di Alissa all'amore di Jérôme.

Proust, nella pagina che precede alla fine dell'opera il ricevimento dei Guermantes quando tutti i personaggi sfilano sul palcoscenico del Tempo, segnala un'altra identità fra le vocazioni che governano l'opera d'arte e le leggi vegetali. Nelle verità profonde, celate e ricreate, si custodisce, come nel segreto di un seme destinato alla futura pianta, il bene esclusivo e perfetto dell'arte: *Questa vita, i ricordi dei suoi dolori, delle sue gioie, costituivano una riserva simile a quell'albume situato nell'ovulo delle piante, da cui l'ovulo stesso trae il suo nutrimento per trasformarsi in seme, quando ancor nessun segno rende visibile che si stia sviluppando l'embrione di una nuova pianta: quell'embrione che pur costituisce la sede di fenomeni chimici e respiratorî segreti ma attivissimi.*

Leggere un romanzo per trovarci *Il giardino di Elizabeth.*

E poiché i giardini sono un paesaggio diverso giorno per giorno, mese per mese, le pagine del libro giorno per giorno, mese per mese ce lo raccontano nella scrittura di un diario.

Di quella geniale stravagante che fu Elizabeth (nome d'arte) von Arnim (cognome dell'aristocratico coniuge). Lei, Mary Annette Beauchamp, nata in Australia, educata in Europa, ancora nubile a ventiquattro anni, conosce in Italia l'uomo che diventerà il suo primo marito. Dopo cinque anni di soggiorno berlinese nel 1895, consapevole della precarietà dei rapporti mondani, sceglie di vivere in Pomerania, nelle terre di Nassenheide, in un castello avito dimenticato da un quarto di secolo. Servitù, le figliolette battezzate Aprile Maggio Giugno; tappezzerie da rifare, tinteggiature, e un immenso giardino dove solo un croco si ostina a crescere, forse per curiosità.

22 dicembre... meglio essere messi alla prova dalle piante che non dalle persone, dal momento che con le piante uno sa che è lui che ha sbagliato, e con le persone è sempre all'opposto... e chi tra noi non ha patito le pene dell'innocenza offesa, e non sa quanto siano acute?

Il diario, carico di soluzioni floreali per aiuole, tentativi di innesti, sfide alle inclemenze stagionali, religioso nel culto per le rose,

presenti in più di duecento citazioni e in autentica venerazione per la Tea, piacque. Moltissimo a E. Morgan Forster, insegnante privato a Nassenheide nel 1904.

Piacque soprattutto alle donne questa ipotesi di vita agreste e ricca, ben servita libera snob, non oppressa dagli affetti familiari. Piacque a chi di piante sa; anche a chi è solo interessato o incuriosito; o a chi si diverte nell'assecondare la contessa magari facendosi catturare dai suoi ritmi di vita.

È felice di essere sola: *pane e zucchero in un campo di pratoline.* Ma poi la troviamo durante quegli interminabili the che si concedevano i nobili del secolo scorso con bambine in cuffiette di pizzo controllate da governanti ferocemente teutoniche, insieme ad amiche in visita, alla presenza di un marito, detto *l'Uomo della Collera,* tanto garbatamente quanto implacabilmente deriso.

La sfida di Elizabeth non è solo di fare di una terra desolata un giardino con mille meraviglie, ma di stare dalla parte della libertà e del proprio talento. Sempre.

16 maggio. È il giardino il posto in cui vado a cercare rifugio e riparo, non la casa. In casa ci sono doveri e seccature, servitù da esortare e ammonire, mobili, e pasti; ma là fuori i doni del cielo mi affollano intorno a ogni passo... è là che mi rammarico della cattiveria che c'è in me, di quei pensieri egoisti che sono molto peggiori di quanto sembri; è là che tutti i miei peccati e le mie stupidaggini sono perdonate, là che mi sento protetta e a mio agio, e ogni fiore, ogni erba è un amico e ogni albero è un amante.

Nell'otium di Nassenheide, nella biblioteca di casa dalle tinte gaie, giallo e bianco, con un grande camino e le finestre in pieno Sud, di fronte al tratto prediletto del giardino, Elizabeth von Arnim legge, studia e prepara la sua futura carriera di scrittrice. Si piega sulla pagina con la compostezza dell'aristocratica cosmopolita, attenta al garbo stilistico e alla precisione dei dettagli, ma decisa a consegnare qualche scatto della mente e del cuore. La vediamo avvolta in panni neri, un peccato sul bianco paesaggio delle nevi della Pomerania; o in piedi e solenne, libro in mano, mentre legge ai suoi giardinieri, chini sui parterre, i trattati botanici.

Se la scrittrice Rebecca West, sua rivale in amore, ebbe a dire delle signore che parlavano di alberi e innesti con più entusiasmo di quanto ne riservassero ai loro amori, non includiamoci Elizabeth. Che, lucida e appassionata, allevò cinque figli in un castello della Pomerania, comprando semi di piante al posto dei vestiti, imparando dagli alberi l'attesa e le sconfitte. Dopo la vendita della tenuta e

la morte del marito, Elizabeth si trasferì in Inghilterra. Presenta a corte le sue figlie, si innamora e si risposa con il litigioso conte Francis Russell, fratello del filosofo Bertrand. Le andò male. Allora vagò per il mondo con i suoi cani fidati: negli occhi i pozzetti di delirio verde della Pomerania.

PARODIA E ICONOCLASTIE

Nel giardino di *Bouvard e Pécuchet* spira il vento della caricatura. Il romanzo rimasto incompiuto per la morte di Gustave Flaubert nel 1880, richiese lunghi anni di lavoro preparatorio durante i quali l'autore si dice abbia consultato migliaia di volumi riguardanti le più svariate discipline umane. Lavorare a freddo, voleva Flaubert, scartando le idee di ispirazione romantica che presiedevano all'opera d'arte per divertirsi con disperato splendore sulle avventure burlesche dell'imbecillità umana.

I due copisti parigini, balordi candidi bonshommes, trasferiti in una Normandia dalle cupe tinte, emozionati e compunti, decidono di mettersi alla prova nel più raffinato dei diletti: far giardini. Sogni nella testa, tanti, da far quadrare con l'autorità di quanto è scritto nel trattato di Pierre Boitard, intitolato *L'architetto dei giardini.* La scrittura di Flaubert si pone come rifacimento dei tanti possibili modi di vivere un giardino nel gusto delle sue armonie sempre conformi a un diverso ma raffinato sentire. In primo luogo *il giardino di gusto nostalgico-romantico* con edere, rovine, tombe: non manca, a ricordo di un truce assassinio, una cappelletta ex voto alla Madonna; mentre *il gusto tragico* mostra compiacenze verso roccioni pericolanti, alberi schiantati, capanne che pericolosi incendi hanno violato. A chi ha viaggiato e non rinuncia alle elegie di soggiorni in paesi lontani vanno *i cactus – candelabro del Perù*. Se è la filosofia *il genere serio*, non può mancare una citazione da Ermenonville, ove Rousseau si pasceva di pensieri nel tempio appositamente creato.

Per un gusto suggestionato da fasti e maestosi paesaggi niente è meglio di obelischi e archi di trionfo.

... il genere fantastico, di cui un tempo si ammirava il più bel esempio in un giardino del Württemberg – basti dire che vi incontravi successivamente un cinghiale, un eremita, parecchi sepolcri; e infine una barchetta che, staccandosi da sé da riva, ti portava in un chioschetto arredato a salottino: invitato da un sofà, ti sedevi e getti d'acqua ne sprizzavano, inondandoti.

I nostri su di un lago artificiale, per solito senz'acqua, vogliono un ponte simile a quello di Rialto; per la lacrima versata sul tempo

che passa, intonacano un cassone: tutto nero, deve figurare da tomba etrusca. Alle meraviglie del libro non vengono meno l'enfasi del genio di Bouvard e l'estro di Pécuchet. Potano i tassi che fiancheggiano l'ingresso del viale principale: ecco i pavoni, le sedie a braccioli e squadrature di piramidi cubi cilindri. I pavoni hanno tanto di becco: un cornetto; tanto di occhi: due bottoni.

Ma i libri, si sa, talvolta si contraddicono, mentre gli uomini continuano a sbagliare nella presunzione delle loro capacità creative e manuali.

Allora Pécuchet rivolse le sue cure ai fiori. Scrisse... per avere piantine e semi; fece provvista di terra di brughiera e si mise all'opera d'impegno. Ma la passiflora la piantò all'ombra, le viole del pensiero al sole; soffocò di concime i giacinti; annaffiò i gigli durante la fioritura, uccise i rododendri a furia di potarli, esaurì le fucsie stimolandole con colla forte ed abbrustolì un melagrano esponendolo al fuoco in cucina.

Quando, infine, il giardino viene inaugurato, agli occhi dei vicini si dispiega un paesaggio deformato di natura, agghindata per una pompa che sbriciola sin l'incanto dei delicati ranuncoli. Troppo gialli.

Nella poesia futurista di Aldo Palazzeschi *I fiori*, scritta nel 1913, la parodia fa il suo ingresso in un giardino notturno, ove una rosa dialoga con il poeta divertendosi a ribaltare la consueta e tradizionale simbologia dei fiori in licenziosi comportamenti sessuali.

I FIORI

Non so perché quella sera,
fossero i troppi profumi del banchetto...
irrequietezza della primavera...
un'indefinita pesantezza
mi gravava sul petto,
un vuoto infinito mi sentivo nel cuore...
ero stanco, avvilito, di malumore.
....

Quando tutti si furono alzati,
e si furono sparpagliati
negli angoli, pei vani delle finestre,
sui divani
di qualche romito salottino,
io, non visto, scivolai nel giardino

per prendere un po'd'aria.
....
Oh! com'è bello
sentirsi libero cittadino
solo,
nel cuore di un giardino.
– Zz... Zz...
– Che c'è ?
– Zz... Zz
– Chi è ?
M'avvicinai donde veniva il segnale,
all'angolo del viale
una rosa voluminosa
si spampanava sulle spalle
in maniera scandalosa il décolleté.
– Non dico mica a te.
Fo cenno a quel gruppo di bocciuoli
che son sulla spalliera,
ma non ne vale la pena.
Magri affari stasera,
questi bravi figlioli
non sono in vena.
– Ma tu chi sei? che fai?
– Bella, sono una rosa,
non m'hai ancora veduta?
Sono una rosa e faccio la prostituta.
– Te?...
– Io, sì, che male c'è?
– Una rosa!
– Una rosa, perché?
All'angolo del viale
aspetto per guadagnarmi il pane,
fo qualcosa di male?
– Oh!
– Che diavolo ti piglia?
Credi che sien migliori,
i fiori,
in seno alla famiglia?
Voltati, dietro a te,
lo vedi quel cespuglio
di quattro personcine,
due grandi e due bambine?
Due rose e due bocciuoli?

Sono il padre, la madre, coi figlioli.
Se la intendono... e bene,
tra fratello e sorella,
il padre se la fa colla figliola,
la madre col figliolo...
Che cara famigliola!
È ancor miglior partito
farsi pagar l'amore
a ore,
che farsi maltrattare
da un porco di marito.
Quell'oca dell'ortensia,
senza nessun costrutto,
fa sì finir tutto
da quel coglione
del girasole.
Vedi quei due garofani
al canto della strada?
Come sono eleganti!
Campano alle spalle delle loro amanti
che fanno la puttana
come me.
– Oh! Oh!
– Oh! ciel che casi strani,
due garofani ruffiani.
E lo vedi quel giglio,
lì, al ceppo di quel tiglio?
Che arietta ingenua e casta!
Ah! Ah! Lo vedi? È un pederasta.
– No! No! Non più! Basta.
– Mio caro, e ci posso far qualcosa
io,
se il giglio è pederasta,
se puttana è la rosa?
– Anche voi!
– Che maraviglia!
Lesbica è la vaniglia.
E il narciso, quello specchio di candore,
si masturba quando è in petto alle signore.
– Anche voi!
Candidi, azzurri, rosei,
vellutati, profumati fiori...
....

Levai la testa al cielo
per trovare un respiro,
mi sembrò dalle stelle pungermi
malefici bisbigli,
e il firmamento mi cadesse addosso
come coltri di spilli.
Prono mi gettai sulla terra
bussando con tutto il corpo affranto:
– Basta! Basta!
Ho paura.
Dio,
abbi pietà dell'ultimo tuo figlio.
Aprimi un nascondiglio
fuori dalla natura!

In un récit mondano di ammiccante civetteria, le argute parole della duchessa di Guermantes, nel terzo volume della *Recherche* di Proust, insistono sullo stesso tema:... *sembra che soltanto nel mio pezzetto di giardino, capitino in pieno giorno più cose sconvenienti che non la notte... nel Bois de Boulogne! Solo che non ce ne accorgiamo, perché tra i fiori queste cose si fanno con gran semplicità: si vede una piccola pioggia color d'arancio, oppure una mosca tutta impolverata che viene ad asciugarsi i piedi o a prendere una doccia prima di entrare in un fiore. E tutto è consumato.*

Altre preoccupazioni della Guermantes sono rivolte ad una piantina di casa da troppo tempo in pudore che i domestici continuano a spostare da una finestra all'altra, in attesa che all'insetto giusto... *venga l'idea di venire a mettere il suo biglietto da visita in casa.*

Ma la natura in Palazzeschi ci viene incontro anche con altri significati: onirismo naïf, immedesimazione mentale e rituale fiabesco. Come nelle fiabe il parco è lungo *le miglia le miglia le miglia e serrato serrato serrato* da un muro. Il disagio claustrofobico nel *Parco umido* è ottenuto anche per mezzo della monotona regolarità del ritmo metrico, delle numerose iterazioni, della ripetuta scansione triadica: tre bellissime regine parenti; tre piante, cedri pini salici; tre organismi vegetali, muffe licheni fanghiglie.

Il simbolo della donna in *L'orto dei veleni,* fonte di nutrimento che alletta con la bellezza dei frutti, rovescia il desiderio nell'inganno della strega che si ciba di pomi avvelenati. Il mondo della natura è soggiogato dall'inerzia, dall'immobile aridità e dall'estraniazione: fermo come un fondale di palcoscenico.

Quando vi entra il rumore è il caos naturale e cosmico di una

fontana malata: Clof, clop, cloch, / cloffete, / cloppete, / clocchete, / chchch...

La fontana tossisce tossisce tossisce, e scorrono versi sottili come fili costruiti di un solo sostantivo: *orrore, rumore;* un solo verbo: *morire, finire;* un solo pronome: *me.*

Nel romanzo che segna l'esordío narrativo dello scrittore fiorentino dal titolo: *riflessi,* il giardino apre una pagina di inconsueto stile compositivo molto vicino ad esperienze estetizzanti: quasi un atto unico rispetto alle scelte letterarie successive.

Nella lettera datata *Novembre 15,* il paesaggio è un trionfo di rose dannunziane: bocche socchiuse, bocche morbide e voluttuose, pallide d'abbandono e lattee di dolcezza; nivee di silenzio e piccole come parole tenui e tranquille. Labbra paonazze di un delitto, amarante di impenetrabilità, ermetiche di forza. *Paglierine, che sorridono di un piccolo odio; gialle limone, come cofani d'odio serrati.*

In anni posteriori nelle prose di memorie del 1930, *Stampe dell'Ottocento,* Palazzeschi descrive il giardino della *sora Vittoria,* nella Toscana di Scandicci: fresco e luminoso, già lontano da onirismi e simboli, gaio nella festa mischiata di fiori di terra e fiori di vaso: *con la pianta delle uova che più di tutte eccitava la mia fantasia e mi appariva inverosimile, miracolosa.*

Giardino a cui era permesso l'accesso al bambino Aldo, mentre era interdetto ad un suo compagno di giochi, troppo violento ribelle rapace. Il ragazzo si vendicherà penetrando nell'orto proibito e facendo furia di erbe e fiori: a disprezzo di *quello che non gli era consentito comprendere ed amare.*

Il teorico iconoclasta della *flora futurista,* Felice (Fedele) Azari, dall'alto del manifesto dedicato anche agli *equivalenti plastici di odori artificiali* nel 1924, proclama: *Basta coi fiori naturali.* Perché immutabili attraverso i millenni; perché delizia di tutti i romanticismi di parole e di colori; perché insufficienti nella portata dei loro profumi a narici che abbisognano di sensazioni olfattive più violente.

Un flash da Corrado Govoni futurista nel giardino pronto per l'*Inaugurazione della primavera: S'arrampicano i convolvoli pel muro / come fonografi di profumo in ascolto.*

Anche gli occhi non sono più disposti ad accettare quelle piccole macchie cromatiche, minuscoli quadretti, insignificanti miniature: *Presto tutto il giardino formicolerà di lucciole / piccoli lampi di magnesio per fare la fotografia / ai volti ipnotici e medianici dei fiori.*

E, nelle possibilità futuriste di ricostruire l'universo, si annette con giocondità e in libero ritmo inventivo persino il mondo botanico. Utopia che diviene immagine e oggetto, provocazione e divertimen-

to, che tanto più ci sorprende perché condotta su di un naturale paesistico quanto mai comune, e del tutto prossimo al domestico. Come gli alberi in cemento armato costruiti da Jan e Noël Martel nel *Giardino per l'Esposizione delle arti decorative e industriali moderne,* allestito nel 1925 a Parigi dall'architetto Rob Mallet-Stevens (Fig. 20).

Ma ai pochi modelli di flora plastica, inventata, coloratissima, sinteticamente profumata, costruiti in occasione della redazione del manifesto, non seguirà quasi più nulla, fatta eccezione per i fiori futuristi di legno di Giacomo Balla e le ambientazioni e i quadri di Fortunato Depero.

Eccolo il *Futurfiore* di Giacomo Balla: giovane agile festante disinvolto. Fu esposto alla Biennale di Venezia nel 1926, esempio di natura fantasticamente ricostruita, spezzata in una molteplicità di elementi, eco di altre immagini floreali dipinte, in continuità fra ambiente e oggetto. Balla al tema del fiore ricorre con frequenza e nelle esperienze pittoriche e nell'arte plastica, mostrandosi attentissimo alla natura vegetale fin dagli anni che precedono il Futurismo, quando abitava a due passi da Villa Borghese dove quotidianamente passeggiava. Costruisce i fiori scultura, i fiori oggetti: tutto un incastro di elementi di legno, intensamente e astrattamente colorati, di grosso spessore, prototipi di una possibile produzione artigiana. In seguito diverranno più snelli e semplificati, sempre realizzati ad incastro di sottili fogli di legno compensato secondo una schematizzazione, che è sintesi del fiore stesso. Fiori di dimensioni naturali, da tavolo, che stanno fra l'utensile futuristicamente ripensato e la scultura: oggetti del nuovo microcosmo domestico che ha spazzato via i fiori in vaso. Fiori ad altezza d'uomo: ne fu realizzato solo uno, a metà degli anni Venti, ipertrofico. Fiori aerei, come le aereo-poesie di F. Azari, immaginati pendenti da un soffitto.

F. Depero, invece, si muove fra una *Flora e Fauna magica* (olio del 1920) anche favolistica: elefanti, gabbiani, pesci, un robot, provocazione immaginativa, in un tappeto di decifrabili calle, campanule, funghi sotto il loro cappello, stelle alpine, erbette, lumache, carpe e pericarpi. Idea di rumore e tecniche di movimento sono *il nuovo fantastico* dell'opera inventata, chiara nitida esatta, che vive vita propria stilistica, vegetale ed animale.

La natura futurista si scopre in figura di segno come nuova citazione al di là del previsto: costruita per essere altro da sè, a livello di oggetto, a livello di animale, a livello di stati d'animo. Per i modelli ironici e allusivi proposti in *La flora futurista,* raro libretto del 1930 di Oswaldo Bot, si fa riferimento all'autorità teorica del manifesto di Azari.

La flora futurista
ED EQUIVALENTI PLASTICI
DI ODORI ARTIFICIALI
Manifesto futurista

Basta coi fiori naturali.

Dobbiamo ormai constatare la decadenza della flora naturale che non risponde più al nostro gusto.

I fiori sono rimasti monotonamente immutabili attraverso i millenni della creazione a delizia dei multiformi romanticismi di tutte le epoche e come espressione del cattivo gusto nei più banali decorativismi.

Oggi, ad eccezione di alcune specie tropicali a grande sviluppo da noi poco conosciute, essi lasciano completamente indifferenti od arrivano anzi ad urtare la nostra sensibilità futurista dal punto di vista plastico e coloristico.

D'altra parte la letteratura e la pittura contemporanea non hanno ancora smesso di farne largo abuso con le più trite immagini e coi più stucchevoli soggetti.

Se noi analizziamo le ragioni della decadenza della flora dalla nostra estetica moderna, le possiamo così riassumere:

1. - *Le più decantate attrattive dei fiori sono costituite da delicatezze di tinte, da sfumature di colori o da forme minuziosamente rabescate, mentre tali qualità sono opposte al nostro gusto moderno che si compiace di sintesi coloristiche e di stilizzazioni di forme.*

2. - *La velocità ha rimpicciolito per la nostra sensibilità visiva superfici e volumi, perciò i fiori ci appaiono piccole macchie di colore come i minuscoli quadretti, i bibelots ed i ninnoli che sono ormai scomparsi dai moderni salotti.*

3. - *Anche i cosiddetti soavi profumi dei fiori risultano insufficienti alle nostre nari che esigono sensazioni olfattive sempre più violente, tanto che i profumi estratti dai fiori e che d'altronde già venivano concentrati per renderli più intensi, sono oggi completamente soppiantati dagli inebbrianti profumi sintetici creati dall'industria.*

4. - *Infine i fiori in letteratura, in pittura o nella realtà della vita, sono stati usati ed abusati fino alla nausea come immagine, quadro o decorazione. Il nostro gusto invece è sempre alla ricerca di nuove forme mediante l'evoluzione della moda, dello stile, dell'arte in genere.*

*Possiamo dunque affermare che, come a certi stili convengono flore caratteristiche (ad esempio i lauri nel romanzo classico e nell'*empire *e le rose nelle decorazioni alla Watteau), così i fiori in genere rappresentano una stonatura nella nostra modernità meccanica e sintetizzata.*

Creazione di una flora plastica futurista.

Stabilito ormai che i fiori fornitici dalla natura non c'interessano più, noi futuristi per rallegrare, vivificare e decorare i nostri quadri e i nostri ambienti abbiamo iniziato la creazione di una flora plastica

originalissima
assolutamente inventata
coloratissima
profumatissima

e soprattutto inesauribile per la infinita varietà degli esemplari.

Il pittore futurista Depero ha già dato esempio di tali flore fantastiche andando oltre la stilizzazione del fiore, dipingendo con la tecnica verista e costruendo plasticamente fiori inesistenti in natura.

Tuttora continuiamo a costruire plasticamente la nostra flora colorandola violentemente e profumandola coi più intensi profumi.

I fiori futuristi col dinamismo delle loro forme e la sintesi dei colori combinate nelle più originali trovate costituiscono una delle più interessanti affermazioni del futurismo nell'arte decorativa.

Equivalenti plastici di odori artificiali.

I profumi naturali hanno il proprio equivalente plastico nel fiore, tanto che la sua specie ed il profumo corrispondente si rievocano reciprocamente per l'associazione delle sensazioni visive ed olfattiva.

Io affermo che, oltre a tale affinità associativa portata dall'abitudine alla simultaneità delle due sensazioni, **esiste un legame di corrispondenza fra forma-colore e profumo come esiste fra musica e colore.**

Per dimostrare questa corrispondenza, ho realizzato alcune interpretazioni plastiche e colorate dei profumi sintetici più in voga (origan, cypre, contessa azzurra, *ecc.).*

Ognuno degli inebbrianti profumi creati dalla moderna industria per le belle eleganti di Roma, Milano, Parigi, potrà avere un equivalente plastico floreale che lo interpreti.

Inoltre ho allargato il campo delle ricerche, costruendo interpretazioni plastico-coloristiche riuscite molto espressive di alcuni fra gli odori più caratteristici (benzina, acido fenico, cloroformio, ecc.).

I miei plastici sono costruiti con le materie più svariate (sete, velluti e stoffe colorate tese con fili metallici o incollate a cartoni, legno dipinto, celluloide, stagnola, ecc.).

Ogni artista potrà poi esprimersi in tale nuova forma coi mezzi più svariati.

Noi iniziamo quindi ad un nuovo campo di ricerche e di creazione artistica la moderna sensibilità futurista già educata alle più ardite e sottili esplorazioni dai concerti sinfonico-coloristici e dalla lettura delle tavole tattilistiche marinettiane.

Novembre 1924

F. AZARI, **futurista**

LABOR INTUS

Il parco abbandonato di Gabriele d'Annunzio è in nostalgia di passate stagioni, di un classico ricordare e di aristocratiche eleganze. Paesaggio simbolico è percorso in meste evocazioni di statue, figure di antichi miti. Eccole apparire, nel romanzo *Il Fuoco,* lungo le rive del Brenta ad ornamento di vetuste dimore, cui alludono in segno di passati fulgori.

Erano innumerevoli, erano un popolo disperso, ancora bianche, o grigie, o gialle di licheni, o verdastre di muschi, o maculate, e in tutte le attitudini e con tutti i gesti, Iddie, Eroi, Ninfe, Stagioni, Ore, con gli archi, con le saette, con le ghirlande, con le cornucopie, con le faci, con tutti gli emblemi della potenza, della ricchezza e della voluttà, esuli dalle fontane dalle grotte dai labirinti dalle pergole dai portici, amiche del busso e del mirto sempreverdi, protettrici degli amori fuggitivi, testimoni dei giuramenti eterni, figure di un sogno ben più antico delle mani che le avevano formate e degli occhi che le avevano mirate nei giardini distrutti. E nel dolce sole di quella tardiva estate dei morti le loro ombre, che s'allungavano a poco a poco sulla campagna, erano come le ombre del Passato irrevocabile, di ciò che non ama più, che non ride più, che non piange più, che non rivivrà più mai, che non ritornerà più mai. E la muta parola su le loro labbra di pietra era quella medesima che diceva l'immobile sorriso su le labbra della donna consunta: – NIENTE.

A Venezia, nel giardino dell'attrice Perdita o Fosca o Foscarina – alias Eleonora Duse – c'è un bel melograno che dà anche il nome al ciclo di romanzi che Gabriele d'Annunzio intendeva scrivere, di cui resta solo *Il Fuoco,* pubblicato nel 1898.

Il suo frutto ricco, rosso coronato, racchiude l'opulenza di tanti chicchi e il fuoco di una fiamma: il simbolismo della melagrana si collega a quello più generale dei frutti con molti semi ed è attributo di fecondità sia materiale che spirituale.

Secondo il mito greco, Persefone, rapita dalla terra perché dive-

nisse sposa di Ade, dio greco dei morti, si dice che mangiasse sette granelli di tal frutto adatti a produrre un sonno ipnotico. Nell'inno omerico a Demetra del VI secolo a. C. viene detto: *Egli, Ade, mi ha messo di nascosto in mano un cibo dolce, un seme di melograna, e mio malgrado mi ha costretto a mangiarlo.*

Simbolo notturno, funereo, legato al mondo del trapasso, il melograno è ripreso da Giosue Carducci in una odicina del 1871, fra purezza greca e un andante melico settecentesco.

PIANTO ANTICO

L'albero a cui tendevi
la pargoletta mano,
il verde melograno
da' bei vermigli fior,

nel muto orto solingo
rinverdì tutto or ora
e giugno lo ristora
di luce e di calor.

Tu fior della mia pianta
percossa e inaridita,
tu dell'inutil vita
estremo unico fior,

sei nella terra fredda,
sei nella terra negra;
né il sol più ti rallegra
né ti risveglia amor.

A *Les grenades* il poeta Paul Valéry rivolge, invece, attenzione metaforica in una lirica di repertorio intellettualistico: le melagrane, frutto del sapere, svelano *dalle loro socchiuse membrane* fronti sovrane, solcate da alte scoperte, l'architettura dell'uomo all'uomo restituita, come sua scienza.

Come simbolo di tentazione il frutto appare segnato dall'inquieto della colpa: di forma tondeggiante del tutto simile al pomo del sapere mangiato da Eva.

Una Persefone, signora delle ombre, apparve a Stelio Éffrena la grande attrice Foscarina, sotto l'arbusto del melograno agghindato di gioielli secondo l'uso degli antichi Persiani. Siamo nel giardino della donna, l'appuntamento è con l'artista che diverrà il suo aman-

te. Il bacio è di preludio ad altre carezze, mentre il frutto cade con un tonfo sull'erba dal ramo che i due avevano scosso nella stretta violenta. Foscarina raccoglie la melagrana che, matura, si era aperta cadendo: il succo bagna la mano sino al polso. Come Persefone o Proserpina cede alla tentazione.

Certo tre chicchi di melagrana
bastarono a far che Proserpina
ricordasse.

André Gide nel *Girotondo della melagrana* rievoca la tentazione del frutto e nuovi desideri:

Natanaele, ti parlerò delle melagrane?
Si vendevano per pochi soldi, a quella fiera orientale,
Su graticci di canne dove le avevano rovesciate.
Se ne vedevano alcune rotolare nella polvere
E i bambini nudi le raccattavano.
Il loro succo è asprigno come quello dei lamponi acerbi.
Il loro fiore sembra fatto di cera;
Ed ha il colore del frutto.

Tesoro custodito, celle d'alveare,
Dovizia del sapore,
Architettura pentagonale.
Si fende la scorza; cadono i chicchi,
Chicchi di sangue in coppe d'azzurro;
E altri, gocce d'oro, in vassoi di bronzo smaltato.

Malum punicum è il nome latino di questo frutto e con la melagrana in mano Stelio Éffrena si vede già raffigurato in icona, tradotto in emblema proprio come i grandi condottieri che predilige. Assimilandosi all'arbusto, indice di vittoria, gli par di seguire la sua natura, l'aspirazione verso una vita ricca e ardente, l'indole del poeta che rinnova l'antico mito delle metamorfosi arboree. Come Narciso Giacinto Ciparisso che penetrano, trasformandosi nelle omonime piante, il senso olistico della natura con il sentimento panico che turba e ottenebra i sensi.

Dal notissimo episodio dannunziano, *La pioggia nel pineto,* si arriva alle liriche di fusione vegetale, tutta nuova in Eugenio Montale.

Rapito e leggero ero intriso
di te, la tua forma era il mio

respiro nascosto, il tuo viso
nel mio si fondeva,... (nella serra).

Un riso che non m'appartiene
trapassa da fronde canute
fino al mio petto, lo scuote
un trillo che punge le vene,

e rido con te sulla ruota
deforme dell'ombra, mi allungo
disfatto di me sulle ossute
radici che sporgono e pungo

con fili di paglia il tuo viso... (nel parco).

Il giardino a cui Fosca affida il suo cuore, in cui va da sola nel rio della Croce, è un orto. Luogo di significazione interiore, *hortulus animae*, come il titolo di una sezione del *Poema paradisiaco,* francescano per la sobrietà vegetativa, stanco nei colori della dissoluzione, senza ombre, già morto. Vi si trovano l'oleandro e i garofani, piante protettive contro tutte le forze del male.

Mentre il Gradenigo, uno dei più bei giardini veneziani creati nel Settecento, è il successivo appuntamento degli amanti. Per raggiungerlo, Stelio si trova a passar di fronte al palazzo Vendramin Callergi ove viveva Richard Wagner. L'omaggio di Éffrena è floreale: alcuni ramoscelli violetti fioriti sui muri negli interstizi del mattone, ma egli pensa ai *mirti* ai *lauri* ai *cipressi* perché ai fini di una metamorfosi nobilitante... *i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati...* Montale.

Il mirto, sensuale e conturbante, dedicato a Venere; il suo culto è associato ai primi eventi della storia romana quando veniva utilizzato ai fini di purificazione prima delle battaglie. Segno della vittoria ottenuta senza spargimento di sangue, corona la fronte del vincitore durante il trionfo minore: durante il trionfo vero e proprio, invece, la corona sarà di alloro.

In alloro, albero di Apollo, fu trasformata la ninfa Dafne amata dal dio. Solare e luminosa la racconta Ovidio nelle *Metamorfosi*: pianta votata al trionfo della luce sulle tenebre, pura contro le meschinità, prepara l'accesso al mondo dell'invisibile. Pianta oracolare, in particolare a Delfi, ove la Pizia ne masticava le foglie per entrare in trance. Pianta amata da Petrarca per la metamorfosi peneia: il poeta, novello Apollo, che insegue la sua Laura e la gloria poetica.

Cipresso: gli spetta il nome del giovanetto Ciparisso che, inconsolabile per aver involontariamente causato la morte di un cervo ad-

domesticato, continuò il lutto eterno come pianta.

Nella corona vegetale dedicata mentalmente a Wagner, la cui morte chiuderà il romanzo, è racchiuso il significato dell'opera dell'artista: dal motivo della gloria intesa in senso storico-collettivo al sentimento dell'amore come superamento dell'umano nell'abbraccio con la natura fino alla lotta della luce contro le tenebre, in rinnovata rinascita.

Nella Villa Pisani, la più grandiosa di quelle sul Brenta, arrivano Fosca e Stelio, nell'ampio giardino che si stende alle spalle, arricchito al centro da una splendida vista grazie ad una scenografica peschiera, adorna di statue. Il porticato si legge nelle acque mentre gli fanno corona boschi di antiche piante. Il parco *all'inglese* mantiene elementi della disposizione precedente e i due entrano nel labirinto, ornamento tradizionale dei giardini fino al '700, spesso costruito con piante di tasso e carpini.

Di forma rotonda o quadrata con percorsi che conducono al centro di molteplici diramazioni complicate, il labirinto è una delle figure più complesse della storia dell'umanità e segno antico dell'uomo. Gli elementi essenziali della sua struttura si valgono del dedalo di un percorso avvitato su di una pianta a svariate intersezioni. Questo tracciato complesso deve permettere l'adito al centro attraverso una sorta di iniziazione pura e vietarlo a quelli che non sono qualificati. I rituali labirintici sui quali si fonda il cerimoniale segreto hanno il fine di insegnare al neofita nel corso stesso della sua vita di quaggiù, il modo di penetrare senza disperdersi nei territori della morte, che è la porta di un'altra vita.

In collegamento con le dottrine ascetico-mistiche, il labirinto, da *labor intus*, indica la concentrazione su se stessi attraverso i mille cammini delle sensazioni, delle emozioni e delle idee. Il meandro combina i due motivi grafici della spirale e della treccia nell'intento di esprimere l'infinito sotto i due aspetti che esso riveste per la mente dell'uomo: l'infinito in divenire della spirale e l'infinito dell'eterno ripetersi raffigurato dalla treccia.

Per il labirinto vegetale occorre una distinzione rispetto all'Irrgarten: il primo si compone di una sola via che, girando e rigirando, conduce al centro; il secondo, invece, è dato da un intreccio di strade in cui ci si può smarrire, poiché una sola è quella che porta al traguardo.

L'Irrgarten, gioco e bizzarria, ove trionfa l'irrazionalità e la sfida continua alla fortuna fortunata, piacque moltissimo al gusto edonistico e gaudente delle corti cinquecentesche: in quanto labirinto d'amore corre dietro alle gioie e disgrazie, legate all'impresa della conquista erotica (Fig. 22).

Nel *Fuoco* lo smarrirsi e lo star male di Foscarina nel labirinto

vegetale di Villa Pisani, da cui è portata fuori a braccia, porta significazione di un viaggio all'interno di se stessi, nella parte misteriosa dell'essere, fino all'intuizione finale che ritrova l'unità perduta della persona, dispersa nell'affollarsi delle pulsioni. Mentre Stelio nell'assedio vegetale vive la comunione della sua vita con quella arborea, stendendosi a terra, confuso tra i fiori, Foscarina, punita come Persefone, arriva alla scissione di sè, colpita dalla divinazione d'aver perduto l'uomo che ama.

Il labirinto nelle pagine dannunziane attua il passaggio da segno simbolista a luogo simbolico. Procedere per simboli risponde ad un'ansia metafisica che scopre una concezione della poesia come essenzialmente rivelativa, atta alla decifrazione e traduzione del mondo in scrittura metaforica e analogica. Di contro, il Simbolico, strumento di decifrazione dell'inconscio nel modo con cui si rivela, intercetta desideri e conflitti nelle connotazioni verbali che li segnalano.

Nel nome stesso, labirinto, consuona l'eco del mito di Arianna, dalle tante vite e dalle tante morti. Arianna abbandonata da Teseo dopo l'uccisione del Minotauro nel labirinto cretese, si impiccò a Nasso. Arianna, incinta di Teseo, naufragata a Cipro vi morì fra le doglie; ovvero Arianna fu trafitta da una freccia per ordine di Dioniso. Arianna, incontrato a Nasso Dioniso e il suo corteo di folli baccanti, si unì a loro e celebrò nozze con il dio che le fruttarono il nome di Libera e l'assunzione in cielo fra le costellazioni settentrionali. Ovvero Arianna fu raggiunta da Dioniso a Nasso e da allora lo seguì, armata come un soldato: durante l'attacco contro Perseo, questi le fece balenare davanti il volto della micidiale Medusa. Pietrificata: sul campo rimase un masso a ricordo.

Anche Foscarina sulla scena vive le tante vite e le tante morti delle eroine letterarie, trasfigurata ogni volta, sia essa a crearlo oppure glielo attribuisca lo spettatore, da un significato estetico che in lei riconosce le figure dell'immaginazione poetica e tutto un passato di cultura.

Per la fonte dell'episodio va tenuta presente un'esperienza personale di Eleonora Duse riferita, nel giardino egiziano del Khedivé, ad un attore della sua compagnia, Augusto Jandolo, fra un atto e l'altro di *La locandiera*.

Un giardino non più dannunziano nei versi di Marino Moretti:

Dopo tanti anni non più hortus animae,
non più hortus conclusus,
non più hortus larvarum,
dopo tanti anni più vero è il giardino
oggi senza latino.

Cercatemi in giardino.

Tanto più vero e rozzo
anche in verso, anche in prosa.
Vi fiorisce l'anemone e la rosa,
vi stride la carrucòla nel pozzo.
E al secchio si berrà come in camminno.
Cercatemi in giardino.

IL SECONDO PARADISO

Il Meleto di casa Gozzano è una dimora agreste e gentile, di proprietà: ricordi di casa, il liberty della facciata in un paesaggio senza sublimi segreti. Il Meleto: qualche ettaro, dono di nozze di Diodata Mautino al padre del poeta Guido Gozzano, l'ingegnere Fausto, nella serena campagna del Canavese, ad Agliè, terra placida come la coscienza di una signora borghese. Qui, tra un'andata e un ritorno, visse il poeta di Torino. Dalla finestra della stanza di Guido il giardino appare come un corridoio nel verde, un fazzoletto di prato, qualche albero amico. L'esotica palma, il nespolo, lucida la bella magnolia, il bosco di utili meli voluto proprio dal poeta. Resta il tiglio tenace che, un autunno di tanti anni fa, non perse la chioma: impavido accolse la neve nel fiore della speranza. *Io e quel tiglio ci somigliamo un poco.* Si va e si viene al Meleto. La madre nelle foto di famiglia, languida già inferma, si ammalò lo stesso anno di Guido; i due fratelli e la sorella Erina; il poeta in camicia che legge sul prato di casa. Un modo diverso di fare *guidogozzano: Stupito di che? Delle cose. / I fiori mi paiono strani: / ci sono pur sempre le rose, / ci sono pur sempre i gerani...*

Nel giardino, laghetto con salice, chalet, ponticello da geisha: d'inverno si pattinava. Nella casa si conservano i pattini, stivaletti bianchi, fra i collarini di moda in quegli anni.

Guido torna per ultimo a Torino quando le proprietà avevano già lasciato la campagna, dopo la vendemmia. Il novembre di Agliè sulle porte di casa: le foglie rosse gialle attorte; lo stagno, tomba di rose sul fondo: *il cigno guata, mutolo e grifagno...*

Immagine dannunziana in Gozzano, il cigno risolve in un'enunciazione forte di significato la lirica di E. Montale *Nel parco di Caserta:... Dove il cigno crudele / si liscia e si contorce, / sul pelo dello stagno...*

Nella lirica, *Cigno e araucaria,* conifera *che scioglie come liane / braccia di pietra,* riducono il fastoso spazio della reggia settecentesca casertana, l'ultimo grande giardino costruito in Italia, portando l'at-

tenzione su due referenti, frammenti esuli di quella grande metafora universale che ha nome giardino.

Cigno in figura araldica che include tutta un'epica da Baudelaire a Valéry a R.M. Rilke passando attraverso la traduzione, sempre di Montale, di *El cisne* di Jorge Guillén: *Tutto il piumaggio disegna un sistema / di silenzio fatale.*

Al Meleto misteri in assenza, domande sospese: *vi aspetto Giovedì? Venerdì?* Lei è Amalia, un bel tipo d'intellettuale la Guglielminetti: capello corto, cloche, sorriso aperto. Cosi nelle foto, in veste da Duse, fluida, alle ortiche stecche e bustini. Stati d'animo estivi in un dehors che ti aspetti: paste con the fra amabili detti. Ma anche un giardino da estate in villa: fatica, bauli, saluti, marmellate bollite per giorni da serve e padrone.

Sono tempi, questi, in cui i poeti vanno alla prosa, al parlato, al tono dimesso, al canto pacato; rientrano in casa da luoghi mai visti. I loro giardini, lontani dal bosso, sono porri e insalata, amarene e navone. Guido è al Meleto quando scrive di signorine domestiche e, piuttosto cattivo, le vuole quasi brutte fra odori *di basilico d'aglio di cedrina.* È sempre qui quando decide di partire per guadagnare la salute: l'India lontana, la culla del mondo, il piroscafo della compagnia Raffaele Rubattino. Scrive di vita di bordo: amicizie con inglesi, parecchie signore, tutte passatelle, lo smoking di sera, la macchina fotografica, gran novità. Fuori dal Meleto c'è il luogo meleto; sotto la vite di casa, *l'Isola Non Trovata... / si tinge dell'azzurro color di lontananza...*

Giardino anche di una malattia: dalla prima crisi, nel 1907, fino alla morte fra speranze e fiducie. Il paese, colpo d'intelligenza dell'architetto Birago di Bongaro, è racchiuso da palazzo chiesa piazza con un magnifico giardino *dannunziano,* ornato con statue di Diane e Tritoni, segnato da muschi e licheni. Confinava, in uno dei fianchi, con la proprietà dei signori Gozzano.

Ad Agliè alcuni ricordano ancora il poeta: biondo, gentile, con il volto *sempre ventenne.* Veniva in paese in bicicletta, o andava ad Ozegna a prendere l'Amalia, *che partiva da Porta Susa alle 8.*

Si va e si torna con il senso che questo meleto sia dentro la scrittura di Gozzano anche un tratto di passeggiata al Valentino; un'impressione di finito come la grazia delle *crestaie,* che non ci sono più; un'attesa della morte, la *Signora vestita di nulla.* Il Meleto oltre Gozzano nei versi di Vittorio Sereni:

In un giardino d'Emilia o Lombardia
sempre c'è uno come me
in sospetti e pensieri di colpa

tra il canto di un usignolo
e una spalliera di rose...

E quando si apre l'Atto primo: *È l'alba: tra poco sorgerà il sole. È già maggio, i ciliegi sono in fiore, ma nel giardino fa freddo, c'è la brina.*

Alberi in fiore per il giardino sempre vivo di Anton Čechov: giardino delle memorie, della nostalgia, del non detto, dell'ilare-tragico, della felicità e delle sconfitte.

Il giardino dei ciliegi, opera teatrale rappresentata per la prima volta da Stanislavskij nel 1904 al Teatro d'Arte di Mosca. La commedia era nata tra il 1902 e il 1903, per la maggior parte a Yalta, dove Čechov, ammalato di tisi, si era stabilito. L'autore ne era scontento. Alla pena dello scrivere si aggiungeva, con dolorosa lentezza, il tedio della malattia congiunto alla consapevolezza che la vita stava per sfuggirgli, e l'eco di struggente e implacabile amarezza trova luogo nella vicenda di Liubòv Andriéievna Raniévskaia e della sua famiglia. Uno dopo l'altro i personaggi arrivano sulla scena reduci dal viaggio della vita, dalle noie dell'esistere e dalla vanità delle apparenze.

La proprietaria: leggera ilare svagata, con alle spalle un carico di fallimenti personali e di debiti insopprimibili; nel futuro la minaccia sempre più incombente dell'ipoteca sulla casa.

Suo fratello: fatuo elegante dolente, immagine appannata di un'aristocrazia già disutile che la Storia, con la forza dei tempi nuovi e sotto i colpi dell'età delle rivoluzioni, di lì a poco provvederà a liquidare.

La giovinetta: la figlia Ania, diciassette anni, nella mente l'amore, il futuro, i progetti.

Commercianti, contabili, impiegati.

I bei nomi russi: Duniascia, la cameriera.

L'eterno studente, Trofimov: grandi speranze per il domani in un presente mortificato.

Servi fedeli, delusi, e il maggiordomo Firs, vecchio di ottantasette anni, dimenticato come una consumata galoscia nella casa ormai vuota.

La casa e il giardino all'asta diventano preda di nuovi mercanti, di nuovi rubli, di una nuova idea della proprietà, detta lottizzazione.

Paesaggio esterno: è un luogo splendido, il fiume navigabile, a venti chilometri dalla città. Nel giardino pioppi e ciliegi appaiono allineati.

Interno: nel salone si balla il grand rond, si gioca a biliardo, si piange e si versa acqua di selz.

E, se per l'uomo innamorato ogni chitarra è un mandolino, il

giardino bianco di ciliegi è altro per ciascuno dei personaggi.

Per il servo Firs nostalgico e consapevole è un orto provvido: ciliege a quintali spedite a Mosca sui carri nei tempi d'oro; ciliege secche profumate dolci sciroppate sottospirito.

Memorie vive come gli alberi in fiore sono i ricordi dei due fratelli.

Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquiario. Montale

Le certezze che il giardino rappresentava assecondando i suoi ritmi naturali: ogni due anni, il frutto; ogni anno, a maggio, il fiore. La felicità possibile di un tempo pensato sempre uguale ove dominano la bellezza, l'armonia, l'unione della famiglia, la pace nella comunione di una vita serena. Nella bianca evocazione dell'infanzia i ciliegi in fiore sono il tempo del desiderio e del rimpianto:

Guardiani dei ricordi dell'età dell'oro..., quelle grandi creature bianche, meravigliosamente chine su un'ombra propizia alla siesta, alla pesca, alla lettura, non erano invece angeli?. Proust

Per gli altri, commercianti e contabili, i ciliegi sono un affare. Vendere, vendere. I villini, i villini. Che fruttano rubli, la rendita. E anche una rivincita sociale per il commerciante Iermolai: *Se mio padre e mio nonno si alzassero dalla tomba e vedessero! che il loro Iermolai..., sì, lui, Iermolai, Iermolai ha comprato la proprietà più bella che esista nel mondo... dove mio padre e mio zio erano schiavi... Adesso Iermolai Lopachin alzerà la scure sul giardino dei ciliegi... Vedrete come cadono gli alberi! Costruiremo le ville!*

Per Fernand Arrabal, poeta di un teatro contemporaneo – selvaggio e magico, della terra e del cuore – *Il giardino delle delizie* può esistere solo in assenza del mondo degli adulti. Che, senz'anima, hanno già perduto sensibilità e sincerità insieme all'innocenza, desiderio di amore e libertà. Adulti amorfi e rapaci, dentro i meccanismi infernali di una società insoddisfatta che negli anni sessanta, data a cui risale la pièce, già rivela sinistri aspetti di distruzione.

È fuori dubbio che anche *Il giardino dei ciliegi* rispecchi tra l'altro la crisi di una società nel delicato momento di passaggio ad una mentalità imprenditoriale, che prevede la decadenza dell'antico sistema mentre definisce il volto della nuova classe sociale.

Già Ivan Turgenev nel suo romanzo più sentimentale, *Nido di*

nobili, scritto nel 1858, aveva centrato la sua analisi sulla media nobiltà di provincia, che si avviava ad imborghesirsi diventando una classe fluida, carica di tensioni e contraddizioni, oscillante fra i valori del passato e i modelli morali e politici dei nuovi intellettuali.

Ma l'idea del mutamento è tema caro a Čechov per lo struggimento in cui versano tutti i personaggi che, al di là di differenze e colorazioni, soffrono nell'interrogarsi sul significato dell'esistenza e sul senso delle cose del mondo.

Triste la morte del giardino alla fine del dramma:

Si sente un suono remoto dal cielo: il suono di una corda di violino che si spezza, un suono triste, moribondo... Torna il silenzio, e si sente solo, lontana, la scure che s'abbatte su un albero.

La scrittrice Katherine Mansfield, neozelandese sperduta in Inghilterra, nemica di Virginia Woolf, ebbe a dire che poco le avrebbe interessato il paradiso se lì non avesse potuto incontrare l'allegro malinconico Čechov, il poeta che sentiva il profumo della terra mentre scriveva.

Nell'abitudine di pensare il paradiso in luogo di giardino, si può immaginare Anton e Katherine in quello che s'allunga nei campi come la speranza di andare a Mosca delle *Tre sorelle*: Olga, professoressa in blu, Irina, sempre vestita di bianco, Masa tutta di nero.

Lungo il viale d'abeti in fondo al quale appare prima il fiume e poi il bosco di aceri e betulle. L'anima russa gode in questo dramma di fiori, di fiori, un'intera aiuola di fiori, ma vi rinuncia riconciliata coi freddi, con l'autunno che arriva, con il mistero denso come l'uragano, aspettando la neve che sommerge.

È bello anche parlar d'alberi, anzi di foreste, nel rustico giardino di *Zio Vanja* sotto un vecchio pioppo, mentre il cuore si gonfia d'orgoglio per una betulla piantata, germogliata, adesso dondolata dal vento.

Anche la storia della luna e dei falò la sapevo. Soltanto, m'ero accorto, che non sapevo più di saperla.

Anguilla, narratore e protagonista del romanzo, *La luna e i falò* di Cesare Pavese, bastardo raccolto per interesse da un contadino, più tardi lavorante presso il Sor Matteo alla Mora, poi emigrato in America, rivisita la valle d'origine: le Langhe. Lo accompagna alla scoperta del suo passato, bene agognato e punto fisso, nei luoghi dalla mitica immobilità, Nuto, amico d'adolescenza, falegname e un tempo suonatore di clarino, simpatizzante dei partigiani ma non combattente, dalle idee chiare positive, profondamente umane. Si lega d'affetto a Cinto, un povero ragazzo zoppo, con il quale vaga per la campagna, ove pare che solo il paesaggio sia rimasto uguale.

Anguilla, soprannome che richiama il lungo viaggio dell'animale che per deporre le sue uova dalle valli di Comacchio arriva fino al caldo mare dei Sargassi, si sorprende che la gente del luogo abbia ancora un passato, mentre in America..., *mai che capissi dove avessero padre e madre e la loro terra. E che i cani abbaino alla luna scambiandola per una scodella di polenta, mentre in America non c'era la luna, ma un mare di stelle, tante quante sono le voci dei rospi e dei grilli...* o se appariva nel cielo... *tra le nuvole basse era spuntata una fetta di luna che pareva una ferita di coltello e insanguinava la pianura.*

Anguilla ha dimenticato la luna e i falò. I quali, secondo Nuto, svegliano la terra donandole fecondità al pari di una luna che, giovane e provvida, concede buona riuscita a tanti lavori.

Sul piano della memoria, nei lunghi colloqui con l'amico, luna e falò si collegano ai piaceri giovanili: Nuto e la sua banda, suonando sotto la luna, facevano balzar dai letti nelle case le donne che battevano le mani. I falò, la sera di S. Giovanni, tiravano fuori le ragazze a prendere il fresco e a cantare. I fuochi collegati con la forza maschile, distruttrice e prodiga, entrano nella terra-donna, nella terra-madre, oggetto erotico, soggetta alla fecondazione. Ma ecco che divampa un nuovo fuoco ben diverso dalle antiche fiamme liete dei contadini: il padre di Cinto, un povero mezzadro angariato dalle insolenze esose della padrona, appicca l'incendio al podere, stermina la famiglia e si uccide. Resta Nuto, zoppo e *segnato,* un amabile dio fanciullo che guida il narratore verso la rivelazione.

La terra è per chi ritorna un paesaggio a lungo sognato: *l'odore della casa, della riva, di mele marce, d'erba secca e di rosmarino.* Nella povertà intenzionale del lessico gli elementi vegetali segnalano simbolicamente la prima esperienza di vita di Anguilla: i *nocciòli* sparsi sul pendio; i fiori semplici della casa di Nuto; le piante solo *a frutto* come è nella vigna, *perché la vigna è qualcosa di giusto come le donne.* E dalla vigna della Mora il protagonista guarda le ragazze Irene Silvia Santa, *come si guardano due pesche troppo alte sul ramo.*

Nella tenuta del sor Matteo tutti gli elementi vegetali collaborano a definire il luogo come un Eden e ognuno di essi assolve ad una particolare funzione nell'insieme simbolico: sotto il pino, nuovo albero della scienza, Nuto spiega ad Anguilla adolescente le ragioni del mondo; anche i fiori, ora, hanno riconoscimento di dignità al pari dei frutti. La stessa valle natia è per Anguilla il secondo paradiso: nostalgia di un bene esclusivo e di una redenzione che deve passare per l'agognato recupero dell'oggetto dell'Eden, la donna. Che è insieme fiore e frutto, perché i fiori, ha imparato Anguilla, sono una pianta come i frutti e il desiderio del fiore è già l'attingibilità del frutto.

Ma altre piante smentiscono il luogo come esclusivo per la felicità dell'uomo, segnalando le distanze sociali e le differenze rispetto al mondo dei *signori*. Ecco Silvia e Irene, che parlano dei loro amori sotto una *magnolia*, ascoltate e spiate da Anguilla, nascosto in mezzo ai *fagioli*. I *gerani* della casa di Nuto sono contro le aristocratiche *palme*, le canne esotiche, e i fiori con etichetta delle ville padronali.

L'elemento vegetale, infine, esaurisce le intenzionalità del racconto: Silvia, la tentatrice, torna dalla prima avventura galante, a cui troppe seguiranno fino alla sua tragica fine, con una bracciata di bocci; Irene, la bionda, colpita dal tifo, ormai convalescente, sembra un fiore di prato, una *freddolina*. Rassegnata si avvia ad un destino di vinta e per il suo funerale verrà tagliata tutta la fioritura del giardino.

Santa, la piccolina, dagli occhi neri come *il cuore di un papavero*, diverrà pazza, bella, viziosa.

La storia di Santa, a cui ora Anguilla affida la possibilità di un recupero salvifico del suo ritorno, gli è raccontata da Nuto alla fine del romanzo. I due hanno appena attraversato un campo di *fiori gialli* e su di un terreno arido e incolto avviene la rivelazione della sorte atroce della giovane fucilata dai partigiani e poi bruciata, perché accusata di fare il doppio gioco: *l'altro anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò.*

Il terreno aspro, fuori dai coltivi, ancora smentisce ogni speranza di luoghi verdi e freschi, intonandosi alle degradazioni di cui Nuto è la voce.

Nella vallata, *i nocciòli*, alberi della vita – da lì spuntano i bambini – sono ormai scomparsi; *il pino*, simbolo di conoscenza, è stato tagliato; Irene, Silvia e Santa, frutti già attinti, non sono più; la manducazione del *fico*, frutto rivelatore, rivela ad Anguilla, mentre attraversa la povera fattoria, che nessun giardino di *pini* e *nocciòli* può essere un paradiso in questo mondo.

Resta la terra: e ci sono i falò, ammattiti sotto la luna.

Quando la notte piomba sui Tropici, sui tristi Tropici, l'Oceano, il grande Oceano, scapolo impenitente rumoroso, sembra tirarsi addosso questa coperta galleggiante di alghe brune dei caldi mari ad est delle Antille: il grande mare dei Sargassi.

Wide Sargasso Sea, così suona il titolo del romanzo scritto nel 1966 da Jean Rhys e dedicato ad un eden perduto: la terra ove nacque, dagli alberi stillanti gomme dentro i profumi di tutte le spezie. Il racconto che ha per protagonista Antoinette, figlia di mamma scura, bella come la bellezza, inizia dentro un giardino grande e perfetto.

Il nostro giardino era grande e bello come quel giardino della Bibbia – vi cresceva l'albero della vita.

Il luogo, identificato con l'elemento femminile, porta l'idea di fecondità legata all'albero della vita e similmente si avvale di alcuni divieti che richiamano quelli biblici: *Le orchidee fiorivano dove non si arrivava con la mano, o dove per qualche ragione non si doveva toccarle. Questa sembrava un serpente, quella un polipo con lunghi e sottili tentacoli brunastri che pendevano spogli da una radice contorta. L'orchidea polipo fioriva due volte all'anno – e allora i suoi tentacoli scomparivano del tutto. Era una profusione di bianchi, di lilla, di cupi rossi purpurei a forma di campana, meravigliosa a vedere. Il profumo era dolcissimo e intenso... Io non mi ci avvicinavo mai.*

Antoinette inizia a riconoscere, nelle alchimie di una natura stupefacente, i segni del suo destino sospeso fra magia nera, zombi, riti voodoo praticati dalla servitù di colore. Si accorge ben presto anche dell'egoismo feroce dei bianchi nello svolgersi degli inganni e delle loro vendette.

Intanto il giardino, simbolo sogno malinconia infanzia, va decomponendosi: ora l'erba alta, affilata come lama di rasoio, taglia le gambe; i fiori sono morti; la gramigna è ormai un letto.

Un'ipotesi. Il Giardino ci esclude ogniqualvolta facciamo prevalere intenti di materialità, provvisorie intenzioni, incapacità sentimentali di aderire alla natura andando incontro con ruvidezza alle esperienze del mondo.

– Meglio questo che la gente –. Formiche nere o formiche rosse, alti nidi brulicanti di formiche bianche, pioggia che... inzuppava da capo a piedi – una volta... un serpente –. Meglio. Meglio, meglio che la gente.

Quando Antoinette si sposa con un giovane inglese non degno, il suo matrimonio è troppo stretto ad una passione mescolata di desiderio odio vita morte, terribilmente vicini nell'ombra. Un filtro d'amore filtrerà soltanto la sciagura, cupa da generazioni sul destino di Antoinette, che chiuderà nella follia la sua esistenza.

Jean Rhys, emigrata in Inghilterra alla metà degli anni Trenta, dopo aver scritto alcune storie crudeli di quotidiana violenza, scelse di scomparire nei silenzi e nella solitudine della Cornovaglia.

Un mondo pieno d'erba, e di acqua color verde ulivo, e di alti alberi che si specchiavano nell'acqua. Questa è l'Inghilterra...

Infine, la sua opera più matura densa e tesa: quel mondo *ove tutto era fulgore e tenebra.*

Nella memoria il paesaggio dei Tropici: le felci argentate e quelle dorate; la sofferenza dell'*albero del tek* consegnato ad una morte crudele e lenta a causa di una profonda incisione lungo il suo tronco. Durante gli uragani *restano in piedi alcune delle palme reali, spoglie dei loro rami, simili ad alti pilastri scuri, ma restano in piedi – impavide*. Le piante di *bambù*, invece, insegnano la pietà, piegandosi verso terra, gemendo, e supplicano e supplicano i venti di lasciarle vivere. I venti che sanno tutte le canzoni; quelle della filibusta colorata creata da Emilio Salgari, che sbarcò in questi luoghi solo con la fantasia inventando fiori e capitani tutti nuovi. E quelle di chi, esule dai mari dalle terre dai freddi, sta, qui, nelle marine, ove una doccia calda costa un dollaro dei Caraibi.

E gli orti, vivi reali, mostrano ninfee che, stropicciate, mandano guizzi; fanno crecere il frangipane dai fiori bianco-rosei con fauci gialle e la palma provvida d'acqua per il viaggiatore; mentre l'ibisco, al naturale tanto bello e grande, lo si trova stampato sui drappi vivaci delle creole.

Nelle isole della felicità naturale la citronella, sfregata sulla pelle, protegge dagli insetti; i fiori del cacao crescono direttamente sul tronco; gli alberi prendono il nome del pane del burro della bottiglia delle palle di cannone del legno; e le banane verdi, bollite in un vecchio recipiente di ferro, vengono subito mangiate.

Note Bibliografiche

LUOGHI

Ferrara

Per le segnalazioni riguardanti i giardini antichi ferraresi e i giardini poetici di L. Ariosto si rimanda al saggio «Scena e giardini a Ferrara al tempo dell'Ariosto», in G. Venturi, *Le scene dell'Eden,* Bovolenta, Ferrara 1979, pp. 35-52.

Le citazioni da L. Ariosto, *Orlando Furioso,* a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1987, canto VI, ottava 22, p. 110; canto X, ottava 63, p. 209; canto XLIII, ottava 58, p. 1114.

Le citazioni da T. Tasso, *Gerusalemme Liberata,* a cura di L. Caretti, Mondadori, Milano 1988, canto XVI, ottava 11, p. 356.

Per i riferimenti ad altri testi: Omero, *Odissea,* trad. it. R. Calzecchi Onesti, Mondadori, Milano 1967.

Giardini e cortili di Ferrara, testi di R. Pazzi, A. Escher, C. Di Francesco, Edizioni Essegi, Ravenna 1988.

R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica,* Giannini, Napoli 1973, 2 voll.

Roma antica

Per la ricostruzione letteraria di fondamentale importanza l'opera di P. Grimal, *I giardini di Roma antica,* Garzanti, Milano 1990, pp. 352-418.

Per i riferimenti alla contemporaneità si veda il testo di V. Vercelloni, *Atlante storico dell'idea del giardino europeo,* Jaca Book, Milano 1990, tavola 6 e tavola 9.

La citazione da H. Sienkiewicz, *Quo vadis?,* Rizzoli, trad. it. di C. Agosti Garosci, Milano 1984, p. 105.

Ninfa

Per il tema dell'acqua e la citazione da Platone si veda «Il giardino delle idee», nel testo di A. Tagliolini, *Storia del giardino italiano,* La casa Usher, Firenze 1988, pp. 111-122.

Sovana

Il giardino medievale è documentato in A. Tagliolini, *Storia del giardino italiano,* cit., pp 29-55.

Arquà

La citazione sugli orti provenzali di Petrarca è tratta da F. Petrarca, *Le Familiari,* a cura di E. Bianchi, Einaudi-Ricciardi, Torino 1977, 19 (XIII, 8), «A Francesco di Sant'Apostoli, della sua vita agreste e solitaria», p. 165.

La citazione sulle Muse è tratta da G. Venturi, *Ricerche sulla poesia e il giardino,* in Storia d'Italia, Annali, 5, Einaudi, Torino 1988, p. 683.

Per le citazioni tratte dal *Canzoniere* si veda F. Petrarca, *Canzoniere,* a cura di A. Chiari, Mondadori, Milano, 1985, XXIII, v. 39, v. 60, v. 80, v. 117, v. 139, pp. 76-82; XXX, v. 27, v. 24, p. 99; CXCVII, v. 9, p. 322; CCCXVIII, v. 2, p. 464; CCXLV, v. 1, v. 3, p. 379; CLXII, v. 6, v. 1, p. 287.

Verona

La prima citazione sul giardino Giusti è tratta da J. W. Goethe, *Viaggio in Italia,* trad. it. di E. Castellani, Mondadori, Milano 1985, pp. 52-53.

Per la poesia di Goethe in rapporto con il giardino veronese si veda il saggio di E. Guidorizzi, *La realtà poetica del giardino Giusti,* in *La letteratura e i giardini,* Atti del Convegno Internazionale di Studi di Verona-Garda, 2-5 ottobre 1985, Olschki, Firenze 1987, pp. 411-418.

La citazione tratta dalla lettera di Herder sul giardino Giusti in R. Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino,* Guerini e Associati, Milano 1988, p. 114.

Per le notizie architettoniche e tipologiche del giardino manierista si fa riferimento a M. Azzi Visentini, *Il Giardino Giusti di Verona,* Estratto da «Arte Veneta», annata XXXIX.

F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili,* a cura di G. Pozzi e L. A. Ciapponi, Antenore, Padova 1980, 2 voll.

La citata lettura del «Sogno di Polifilo» è contenuta in A. Tagliolini, *Storia del giardino italiano,* cit., pp. 78-81.

Per la discussione sul testo e l'approfondimento dei contenuti si veda anche M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino,* Officina edizioni, Roma 1980.

Londra

F. Bacone, *Saggi,* a cura di C. Guzzo, U.T.E.T., Torino 1961, XLVI, pp. 229 e sgg.

Per i giardini inglesi si rimanda al saggio di E. Menascé, *Dal «giardino di Adone» al «giardino assiro»: il giardino nella letteratura inglese tra Spenser e Milton*, in *La letteratura e i giardini,* cit., pp. 75-88.

La citazione dal *Riccardo II,* trad. it. di M. Luzi, è tratta da W. Shakespeare, *I drammi storici,* tomo I, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1984, III. IV, vv. 43-47, p. 175.

Le citazioni riferite a *Il racconto d'inverno,* trad. it. di A. Lombardo, in W. Shakespeare, *I drammi romanzeschi,* a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1987, IV. IV, vv. 104-105, v. 106, pag. 677; vv. 102-103-104; v. 113, pag. 677; vv. 118, 119, 120; v. 120, v. 122, vv. 125-126, p. 679.

Parigi

La citazione da *Come vi piace,* trad. it. di A. Calenda e A. Nediani, in W. Shakespeare, *Le commedie romantiche,* a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1987, III. II, vv. 5-10, p. 529.

I termini botanici tratti da *La tempesta,* trad. it. di A. Lombardo, in W. Shakespeare, *I drammi romanzeschi,* cit., II. I, vv. 44-45, p. 857.

La citazione tratta dall'*Amleto,* trad. it. di E. Montale, in W. Shakespeare, *I drammi dialettici,* a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1987, IV. VII., vv. 167-170, p. 271; v. 176, p. 273.

Collodi

Le notizie su Villa Garzoni sono tratte da «Il Seicento e lo spettacolo della natura», in A. Tagliolini, *Storia del giardino italiano,* cit., pp. 264-267.

C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio,* Paggi, Firenze 1883.

Ermenonville

Per Fiachra e O. de Serres si fa riferimento al testo di D. e J. P. Le Dantec, *Le roman des jardins de France,* Plon, Paris 1987, pp. 14-23; pp. 85-95.

Il giudizio di Rousseau sul giardino di Ermenonville è tratto dalla lettera in cui il marchese de Girardin narra l'arrivo e il soggiorno di Jean-Jacques documentato in *Rousseau a Ermenonville,* intr. di H. Roddier al testo di J.-J. Rousseau, *Le fantasticherie del passeggiatore solitario,* trad. it. di N. Cappelletti Truci, Rizzoli, Milano 1979, p. 165.

Il sunto della «Settima passeggiata», e la citazione in J.-J. Rousseau, *Le fantasticherie del passeggiatore solitario,* cit, p. 280; p. 282.

L'interpretazione allegorica

Le citazioni tratte dal romanzo in J. J. Rousseau, *Giulia o la nuova Eloisa,* trad. it. di P. Bianconi, Milano, Rizzoli 1964, parte IV, lettera XI: Saint-Preux a milord Edoardo, II, pp. 495-503.

Spunti interessanti per l'interpretazione allegorica della scrittura di Rousseau nel saggio di P. De Man, *La retorica della temporalità,* in «Calibano», 3, 1979, pp. 180-184.

Per il *Roman de la rose* di G. de Lorris si fa riferimento a R. Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino,* cit., pp. 48-49, nota 9.

In merito alla citazione tratta dal *Contratto sociale* si veda G. Franci e E. Zago, Introduzione a H. Walpole, *Saggio sul giardino moderno,* Le Lettere, Firenze 1991, p. 16.

Per il motivo del «sublime» nella cultura del Settecento si veda il breve ed efficace testo di A. Battistini, *Dal bello al sublime,* in *I parchi letterari,* a cura di S. Nievo, Abete, Roma 1991, vol. II, p. 150.

Il tema del «sublime» e della «grazia» trova particolare approfondimento nel saggio «Dialettica del paesaggio romantico (e consacrazione estetica delle Alpi)» in R. Assunto, *Il parterre e i ghiacciai,* Novecento, Palermo 1984, pp. 85-120.

L'ultima citazione dal romanzo in J. J. Rousseau, *Giulia o la nuova Eloisa,* cit., parte I, lettera XXIII: Saint-Preux a Giulia, I, p. 88.

Per il tema natura e storia si veda il saggio di E. Cocco, *Natura e giardino in Rousseau*, in *Pensare il giardino*, a cura di P. Capone, P. Lanzara, M. Venturi Ferriolo, Guerini e Associati, Milano 1992, pp. 53-56.

Le fonti e le interpretazioni del romanzo di Defoe sono documentate nell'introduzione a D. Defoe, *Robinson Crusoe,* a cura di A. G. Ricci, trad. it. di R. Mainardi, Milano, Garzanti 1982.

Le citazioni in Daniel Defoe, cit., p. XXX; p. 109; p. 113.

Per le utopie letterarie e le città-giardino si è tenuto in particolare considerazione il saggio di A. Bettoni, *Giardino e utopia: la «nature apprivoisée» in alcune città ideali del Settecento,* in *La letteratura e i giardini,* cit., pp. 331-341.

La citazione sull'idea di perfezione è tratta da R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia,* Adelphi, Milano 1991, p. 110.

Il tema del giardino nel romanzo *Clarissa* è ampiamente analizzato nel saggio di P. Nerozzi Bellman, *Clarissa nel giardino del padre. L'immagine dell'Eden tra regressione e trascendimento nella narrativa di Samuel Richardson,* in *La letteratura e i giardini,* cit., pp. 89-96.

Per la struttura e la vicenda del *Candide,* i contenuti ideologici e il tema sim-

bolico del giardino si è tenuto conto dell'analisi all'opera in R. Ceserani, L. De Federicis, *Il materiale e l'immaginario,* Loescher, Torino 1981, vol. VI, pp. 945-971.

Le citazioni da Voltaire, *Candido ovvero l'ottimismo,* trad. it. di G. Fattorini, Milano, Bompiani 1987, pp. 104-105.

Le citazioni sulla vigna di Renzo da A. Manzoni, *I Promessi Sposi,* a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Principato, Milano 1988, cap. XXXIII, pp. 758-759-760. In particolare le note 454-465, 465-475 delle stesse pagine.

Sulle conoscenze botaniche di Manzoni si veda L. Righi, *A. Manzoni e il mondo delle piante*, in «Annali manzoniani», VII (1977), pp. 461-474.

I rapporti fra il romanzo di Manzoni e il *Candide* sono analizzati nel saggio di F. Ferrucci «Il giardino di Renzo», in *Addio al Parnaso,* Bompiani, Milano 1971, pp. 153-176.

Per l'episodio della vigna si è tenuto conto delle interpretazioni di G. Bàrberi Squarotti, «La vigna di Renzo e l'esempio della natura caduta», in *Teoria e prove dello stile del Manzoni,* Silva, Milano 1965; e di F. Ulivi, *Natura caduta e rappresentazione naturale in Manzoni,* in «Convivium», XXXIII (1964), n. 6, pp. 584-603.

La citazione da G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri,* a cura di S. e R. Solmi, Einaudi-Ricciardi, tomo IV, pp. 808-809.

Per l'interpretazione del giardino in Leopardi si è tenuto conto dell'analisi di C. Rosso, *Per una tipologia del giardino,* in *La letteratura e i giardini,* cit., pp. 23-24.

La lirica *Lapide* è tratta da G. Pascoli, *Myricae,* intr. di P. V. Mengaldo, Rizzoli, Milano 1991, pp. 244-245.

La rappresentazione simbolica

Le citazioni da V. Hugo, *I Miserabili,* trad. it. di G. Auletta, ed. Paoline, Milano 1976, parte IV, libro III, p. 869; p. 870; p. 873; p. 868; parte V, libro VIII, p. 1380.

La citazione da T. Gautier, *Il capitan Fracassa,* trad. it. di A. Jeri, Rizzoli, Milano 1990, p. 52.

Motivi interessanti per l'approfondimento del *Fracassa* nel saggio di R. B. Ghigo, *Un motivo di* revival. *Il giardino del XVII secolo nel* Capitaine Fracasse *di Théophile Gautier,* in *La letteratura e i giardini,* cit., pp. 363-375.

La citazione da N. Hawthorne, *I racconti,* trad. it. di D. Valori e M. Papi, Garzanti, Milano 1982, p. 187.

Grazia, pittoresco, sublime

Le citazioni da V. Denon, *Senza domani,* a cura di E. Marchi, Adelphi, Milano 1989, p. 19; p. 26; p. 44.

La citazione da G. Casanova, *Storia della mia vita,* a cura di P. Chiara e F.

Roncoroni, Mondadori, Milano 1983, volume I, pp. 269-270. Per l'episodio di Casanova a villa Aldobrandini, documentata con rara e felice ricchezza fotografica, si veda *I parchi letterari*, cit., pp. 239-251.

Sul testo di H. Walpole, *Saggio sul giardino moderno*, cit., si segnala G. Franci e E. Zago. Intr. cit., ricca di spunti, note e bibliografia sulla storia estetica dell'idea del giardino, pp. 7-46.

Le citazioni dal testo cit. a p. 105, nota 10; p. 30; p. 97; p. 69; p. 84; pp. 72-76; p. 103.

Per il testo del conte E. Silva, *Dell'arte dei giardini inglesi*, Forni, Bologna, copia anastatica dell'*editio princeps* del 1801, l'«indice delle materie», pp. 369-371; altre citazioni pp. 37-38; pp. 327-328. Sull'opera del Silva si veda G. Venturi, «Ercole Silva e l'arte dei giardini in Italia», in *Le scene dell'Eden*, cit., pp. 73-97. I rapporti fra l'estetica del Silva e la filosofia del giardino nell'ambito dell'illuminismo lombardo sono stati analizzati nell'introduzione a E. Silva, *Dell'arte de' giardini inglesi*, a cura di G. Venturi, Longanesi, Milano 1976. La poetica sul giardino di I. Pindemonte è documentata nel saggio «La cultura del giardino all'inglese nel Veneto tra '700 e '800», in G. Venturi, *Le scene dell'Eden*, cit., pp. 132-159. Per le notizie su V. Malacarne si rimanda a «Saggi d'interpretazione e problemi metodologici», in G. Venturi, *Le scene dell'Eden*, cit., pp. 122-123. Il riferimento ad A. Coppino in A. Tagliolini, *Storia del giardino italiano*, cit., p. 226.

Su H. Walpole, *Il castello di Otranto*, trad. it. di L. Gaia Romano, Bompiani, Milano 1990, si rimanda alla nota al romanzo di M. Praz, pp. 22-24. Per il cronotopo del castello nel romanzo gotico è d'obbligo attenersi a M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 393.

La citazione da M. G. Lewis, *Il monaco*, trad. it. di G. Agamben e G. Bompiani, Bompiani, Milano 1989, pp. 48-49.

Sul romanzo gotico si veda il testo di G. Franci, *La messinscena del terrore. Il romanzo gotico inglese*, Longo, Ravenna 1982.

Le citazioni da A. Radcliffe, *L'Italiano ovvero il confessionale dei penitenti neri*, trad. it. di G. Spina, Theoria, Roma-Napoli 1990, p. 392; p. 59.

Le citazioni da E. A. Poe, *Racconti*, trad. it. di G. Baldini e L. Pozzi, Garzanti, Milano 1988, p. 485; p. 496; p. 490; p. 500.

Nel profondo del lago

Le citazioni da W. Goethe, *Le affinità elettive*, introd. e trad. it. di M. Mila, Einaudi, Torino 1970, pp. 10-11; p. 143; p. 239; pp. 237-238; p. 238; pp. 236-237. Il riferimento alle acque del lago è tratto da W. Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1976, p. 165. Il riferimento a Schiller «... sul dilettantismo» in R. Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, cit., pp. 40-41 in nota.

Le citazioni botaniche del giardinetto pensile di Franco Maironi da A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, a cura di A. Borlenghi, Einaudi-Ricciardi, Torino 1977, parte seconda, capitolo II, *La sonata del chiaro di luna e delle nuvole*, pp. 94-95.

Riferimento ad A. De' Giorgi Bertola, *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni*, a cura di M. e A. Stäuble, Olschki, Firenze 1986, lettera XVII, p. 93.

La citazione da A. Fogazzaro, *Malombra*, a cura di A. M. Moroni, Mondadori, Milano 1989, p. 225. La pagina inedita sul giardino della prima redazione di Malombra è stata presentata durante il Convegno internazionale *Antonio Fogazzaro: le opere i tempi*, Vicenza, Accademia Olimpica, 27-29 aprile 1992.

Riferimento a H. B. de Saussure, *Voyages dans les Alpes*, Samuel F., Neuchâtel 1779-1796, 4 tomi.

TRACCE

Segni

Per la lettura di *Inferno* si fa riferimento al volume di A. Strindberg, *Romanzi e racconti*, a cura di L. Koch, Mondadori, Milano 1991.

Citazioni a pag. XV dall'introduzione di L. Koch; dal testo, trad. it. di L. Codignola, p. 776; p. 720; p. 727; p. 749; p. 755.

Le citazioni da G. Pascoli, *Myricae*, cit., sezione «Alberi e fiori», pp. 331-332, vv. 19-20; pp. 341, v. 2, v. 11; pp. 345-346; pp. 333-334, v. 4, v. 11.

Le citazioni da J. K. Huysmans, *Controcorrente*, trad. it. di C. Sbarbaro, Garzanti, Milano 1982, p. 42; pp. 98-99; p. 99; p. 98.

M. Proust, *La strada di Swann*, a cura di P. Serini, trad. it. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1969, vol. I, p. 180.

M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, a cura di P. Serini, trad. it. di F. Calamandrei e N. Neri, vol. II, pp. 179-180.

E. Zola, *La Cuccagna*, trad. it. G. Bargioni, Sansoni, Firenze 1966.

Il motivo della serra nella letteratura fin de siècle è analizzato nel saggio di V. Ramacciotti, *Dal «Jardin d'hiver» al «Jardin des supplices»*, in *La letteratura e i giardini*, cit., pp 111-125.

Le citazioni da O. Mirbeau, *Il giardino dei supplizi*, trad. it. F. Vasarri, SugarCO, Milano 1991, p. 140; p. 146; p. 198; p. 142.

La citazione da F. Kafka, *La metamorfosi e altri racconti*, trad. it. di E. Castellani, Garzanti, Milano 1991, p. 163.

Per l'interpretazione del racconto di Kakfa si veda M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, pp. 43-66.

Le citazioni da I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Tori-

no 1979, capitolo VIII, *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, p. 199; pp. 202-203.

Le citazioni da F. Molnár, *I ragazzi della via Pal*, trad. it. A. Coopmans, Accademia, Milano 1973, p. 55; p. 38.

Nell'analisi dei contenuti poetici legati al mondo degli acquari si è tenuto in particolare considerazione il saggio di M. G. Longhi, *L'acquario, giardino sommerso: da Laforgue a Rodenbach*, in *La letteratura e i giardini*, cit., pp. 343-361.

Le citazioni da J. K. Huysmans, *Controcorrente*, cit., p. 37; p. 38.

La citazione da R. Roussel, *Locus solus*, trad. it. di P. Décina Lombardi, Einaudi, Torino 1982, pp. 60-61.

La citazione da J. Laforgue, *Moralità leggendarie*, trad. it. di N. Risi, Guanda, Parma 1988, pp. 89-90.

Artisti-giardinieri

Per l'interpretazione di Monet a Giverny si rimanda al testo di G. Venturi, *Monet e il giardino di Giverny*, in *Claude Monet e i suoi amici, La collezione Monet da Giverny al Marmottan*, Catalogo a cura di A. Buzzoni, Leonardo De Luca, Firenze 1992, pp. 45-54.

C. Joyes, *Claude Monet life at Giverny*, The Vendome Press, New York 1985.

Per la pittura di Monet si veda R. Pasini, «Monet e il ciclo delle ninfee», in *L'informe nell'arte contemporanea*, Mursia, Milano 1989, pp. 59-66.

La citazione sulle ninfee da M. Proust, *La strada di Swann*, cit., pp. 181-182.

Per il significato del giardinaggio praticato da G. Jekyll si rimanda alla prefazione di R. Bisgrove in G. Jekyll, *Il giardino dei colori*, Centro botanico, Milano 1988.

La citazione in G. Jekyll, *Il giardino dei colori*, cit., p. 31.

Inoltre G. Jekyll, *Bosco e giardino*, prefazione di I. Pizzetti, Muzzio, Padova 1989.

In riferimento all'opera di V. Sackville-West si veda *V. Sackville West's garden book*, Michael Joseph, London 1989.

M. Fleurent, *Le mond secret des jardins*, Flammarion, Parigi 1987, pp. 178-180.

Per il rapporto fra fiore e giardino si fa riferimento agli straordinari capitoli I e II di R. Borchardt, *Il giardiniere appassionato*, Adelphi, Milano 1992, pp. 11-68.

Per i rapporti fra creazione artistica e giardino si è in parte utilizzato il saggio di R. Gorris, *Il giardino nell'itinerario creativo di André Gide*, in *La letteratura e i giardini*, cit., pp. 153-165.

La citazione da M. Proust, *Il tempo ritrovato*, a cura di P. Serini, trad. it. G. Caproni, Einaudi, Torino 1968, pp. 237-238.

Le citazioni da E. von Arnim, *Il giardino di Elizabeth,* trad. it. G. Bianchi Baldizzone, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 79-80; p. 31.

Le citazioni da G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet,* trad. it. C. Sbarbaro, Mondadori, Milano 1986, p. 56; p. 46.

Parodia e iconoclastia

La lirica *I fiori* di A. Palazzeschi in *Poeti italiani del Novecento,* a cura di P. V. Mengaldo, Mondadori, Milano 1978, pp. 74-79.

Le liriche *Il parco umido, La fontana malata* in *Poesia italiana del Novecento,* a cura di E Sanguineti, Einaudi, Torino 1969, vol. I, pp. 338-339; pp. 332-334.

La citazione da A. Palazzeschi,: *riflessi,* Se, Milano 1990, p. 69. La citazione da A. Palazzeschi, *Il piacere della memoria,* Mondadori, Milano 1964, pp. 190-191.

La citazione da C. Govoni, in *Poeti italiani del Novecento,* cit., pp. 18-19.

Per il giardino futurista e il testo del manifesto di F. Azari si rimanda a *Ricostruzione futurista dell'universo,* Catalogo a cura di E. Crispolti della mostra di Torino Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino 1980, pp. 252-261.

Labor intus

I riferimenti a *Il piacere* e la citazione in G. d'Annunzio, *Prose di romanzi,* a cura di N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1989, vol. II, pp. 410-411.

Per la simbologia della melagrana si fa riferimento a J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli,* Rizzoli, Milano 1988, vol. II, pp. 84-85. Per la simbologia del mirto, dell'alloro e del cipresso si veda il testo di J. Brosse, *Storie e leggende degli alberi,* Studio Tesi, Pordenone 1989, pp. 137-140; pp. 31-36; pp. 73-77. La lirica *Pianto antico* in G. Carducci, *Opere,* Ed. Naz., Zanichelli, Bologna 1957, vol. II, p. 214. La citazione da *Les grenades,* in P. Valéry, *Charmes,* trad. it. di C. Pavolini, Nuova Accademia, Milano 1965, p. 87. La citazione da *Girotondo della melagrana* in A. Gide, *I nutrimenti terrestri,* trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 1988, p. 69.

Le citazioni da *Nella serra* e da *Nel parco* in E. Montale, *Tutte le poesie,* a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1985, pp. 249-250.

Per il significato del labirinto e le citazioni relative si rimanda a J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli,* cit., vol. II, pp. 1-2-3.

Il motivo dell'Irrgarten è sviluppato nel saggio di P. Carpeggiani, *I labirinti nella cultura del tardo Rinascimento,* in M. Mosser-G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente,* Electa, Milano 1990, pp. 80-82.

Per le matrici cognitive e l'interpretazione psicanalitica del labirinto si veda

il testo di F. Maineri, *L'immagine del labirinto o dell'esatto incanto*, in F. Nuvolari, *Hortus conclusus*, Mazzotta, Milano 1986, pp. 68-78.

La storia del mito d'Arianna in R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, cit., pp. 36-37.

M. Moretti, *L'ultima estate*, Milano, Mondadori 1969, p. 17.

Una suggestiva interpretazione dei giardini del *Fuoco* è quello di G. Venturi, *L'assenza e il desiderio. Una linea interrotta tra giardino e poesia*, in *Pensare il giardino*, op. cit., pp. 57-60.

Il secondo paradiso

Le citazioni da G. Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di A. De Marchi, Garzanti, Milano 1978, Ad Amalia Guglielminetti p. 1268; *L'Assenza*, p. 110; *Domani*, II, p. 215; Ad Amalia Guglielminetti, p. 1264; *La signorina Felicita, ovvero la felicità*, p. 130; *La più bella*, pp. 265-266; *I colloqui*, III, p. 179; Ad Amalia Guglielminetti, p. 1264; Torino, p. 169; *L'ipotesi*, p. 241.

Le citazioni da E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 134; p. 770.

La citazione da V. Sereni, *Il grande amico*, Garzanti, Milano 1990, p. 122, V, vv. 11-15.

Le citazioni da A. Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, trad. it. di G. Guerrieri, Einaudi, Torino 1966, atto I, p. 11; atto III, p. 55; p. 68.

La citazione da E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 7.

La citazione da M. Proust, *I Guermantes*, trad. it. di M. Bonfantini, Einaudi, Torino 1968, pp. 171-172.

Riferimenti: A. Čechov, *Il gabbiano. Zio Vanja. Tre sorelle. Il giardino dei ciliegi*, trad. it. G. Guerrieri, Mondadori, Milano 1989;

I. Turgenev, *Un nido di nobili*, trad. it. di M. Miro, Garzanti, Milano 1985.

Per ulteriori approfondimenti su F. Arrabal si segnala il saggio di R. Guerini, *Il «giardino delle delizie» in Arrabal*, in *La letteratura e i giardini*, cit., pp. 167-187.

Le citazioni da C. Pavese, *La luna e i falò*, intr. A. Canella, Mondadori-De Agostini, Novara 1986, p. 54; p. 31; p. 62; p. 38; p. 45; p. 87; p. 146.

Per l'analisi della simbologia vegetale che percorre il romanzo di C. Pavese si è seguito il testo di G. Pozzi, *Un'analisi di testo narrativo (Pavese, La luna e i falò)*, Juris Druck Verlag, Zürich 1977, pp. 30-31-32; p. 46; pp. 61-63.

Le citazioni da J. Rhys, *Il grande mare dei sargassi*, trad. it. di A. Motti, Adelphi, Milano 1989, pp. 9-10; p. 10; p. 20; p. 199; p. 54; p. 177.



Fig. 1 - Gustav Klimt, *L'albero delle mele*, 1912, Osterreichische Galerie, Vienna.
... ove Zeus ed Hera festeggiarono il giorno delle loro nozze sotto l'albero dai pomi d'oro...



Fig. 2 - *Rinaldo prigioniero nei giardini d'Armida*, Tapisserie des Gobelins, secondo Maurice Denis (1870-1945), Collection du Mobilier National, Parigi.
... giardino inquietante, bello bellissimo, insidioso e mortale, dove tutto è vero e tutto è falso.

Fig. 3 - *Il giardino dipinto nella casa del bracciale d'oro*, particolare, secondo venticinquennio del I sec. d.C., Pompei.
... fra alberi, erbe e fiori, la calma di un uccellino appoggiato.



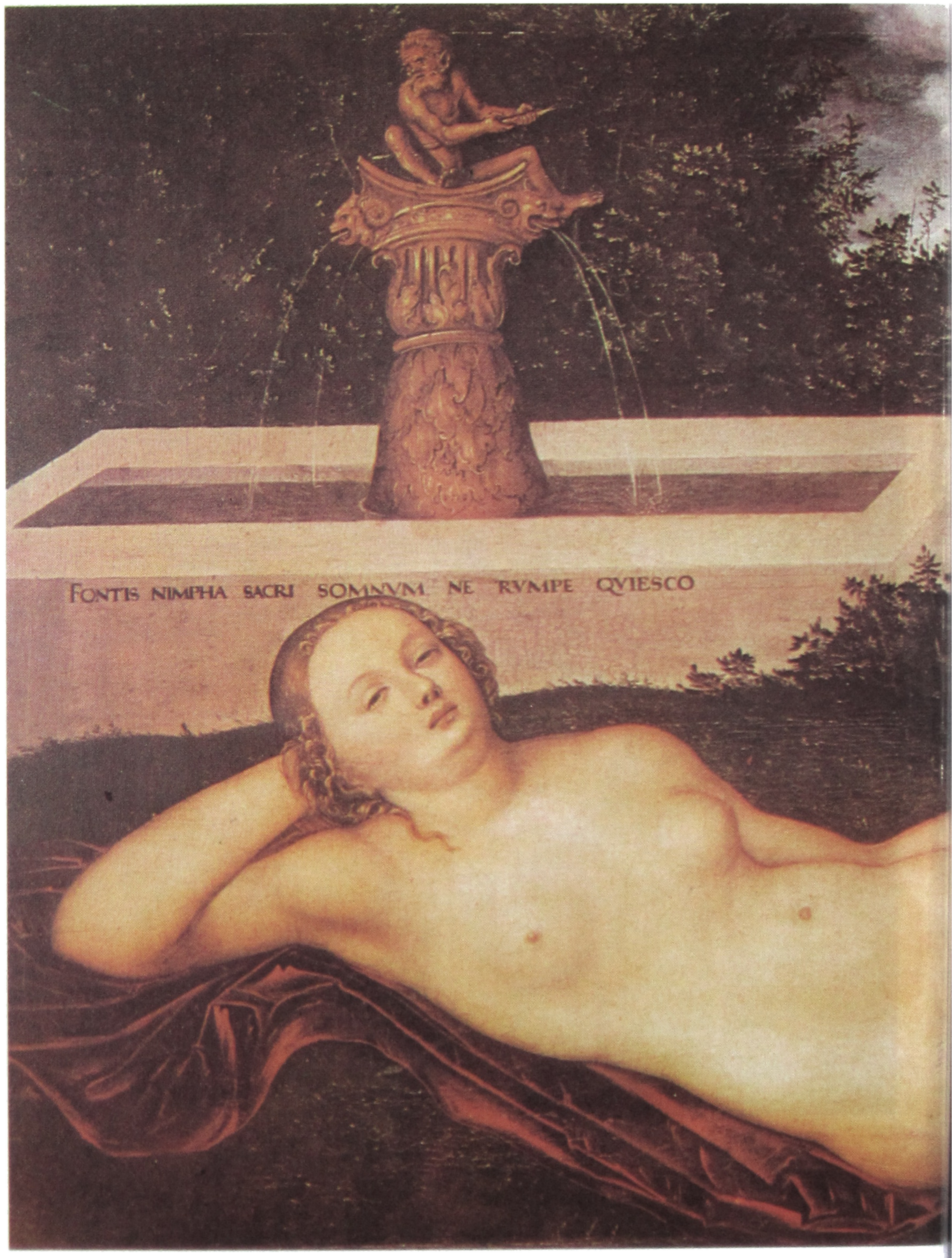

FONTIS NIMPHA SACRI SOMNVM NE RVMPE QVIESCO



Fig. 4 - Lukas Cranach, *La ninfa della fonte*, 1518, Museum der Bilden den Küntse, Lipsia.



Fig. 5 - Breviario Grimani, sec. XV, Bibliothèque Forney, Parigi.
Un giardino, è una coppa immensa dalle mille essenze religiose. F. G. Lorca.



Fig. 6 - *La casa di Petrarca ad Arquà*, disegnatore Samuel Prout (1783-1852), incisore Charles Heath. Biblioteca civica, Padova.
... ove gli allori, anche a saperli attendere, talvolta deludono.



Fig. 7 - Arnold Böcklin, *L'isola dei morti*, 1883, Staatliche Museen Preubischer Kultur Besitz, National Galerie, Berlino.
... alberi magnifici, cipressi solenni, nobili e austeri.

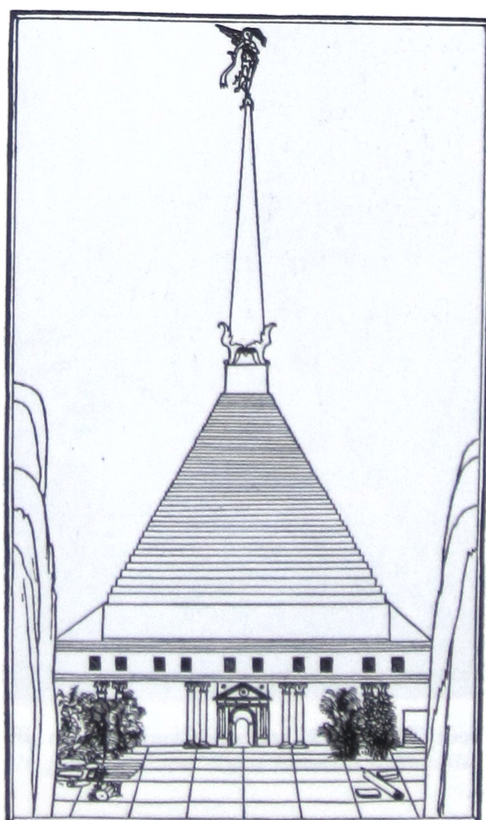


Fig. 8 - Francesco Colonna, *La piramide con l'obelisco*, silografia dell'incunabolo Aldino 1499, dal *Polifilo*, ristampa anastatica, Editrice Antenore, Padova MCMLXXX.
... Poliphilo quivi narra che gli parve ancora di dormire et altronde in sonno ritrovarse in una convalle, la quale era serata da una mirabile clausura cum una portentosa pyramide... F. Colonna.



Fig. 9 - John W. Waterhouse, (1849-1917), *Ophelia*, Christies, Londra.
... *là ella intrecciava fantastiche ghirlande, di ranuncoli, d'ortiche, di margherite*... W. Shakespeare.

Fig. 10 - Karl Walser, incisione per *Eine einzige Nacht* di Vivant Denon, Bruno Cassirer, Berlino, 1911.



Fig. 11 - Dal taccuino del Marchese de Girardin (1735-1808), disegno dell'*Entrata del giardino*, Bibliothèque Nationale, Parigi.



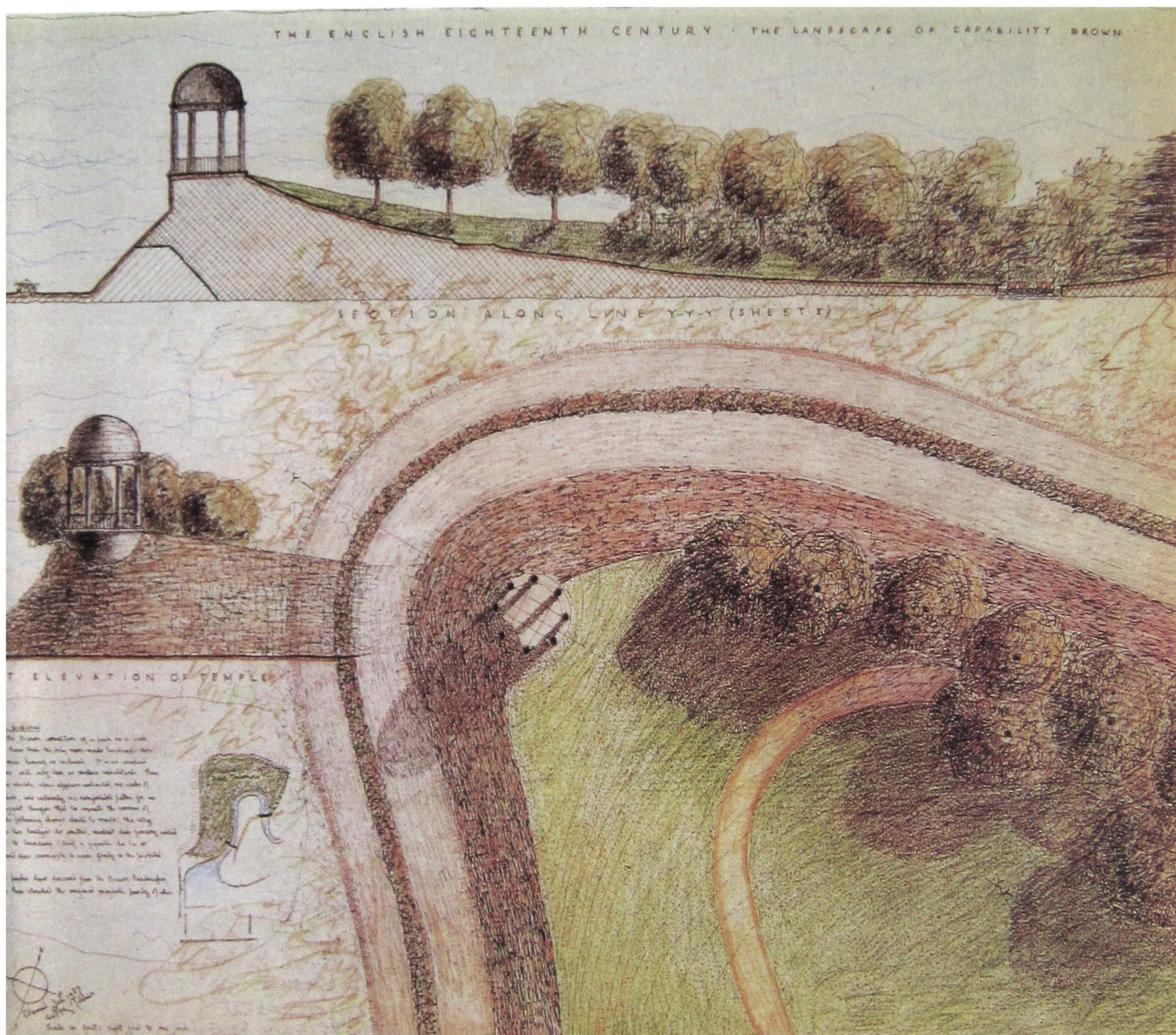


Fig. 12 - Geoffrey Jellicoe, *The Landscape of Capability Brown*, in *The Landscape of civilisation*, Garden Art Press, Northiam, East Sussex, 1989.





Fig. 13 - Nicolas Poussin, *Paesaggio con Orfeo ed Euridice*, 1650, Louvre, Parigi.
... si udivano le voci dei vignaioli che si riposavano... o le musiche briose dei pescatori intenti alla danza sulla battigia. A. Radcliffe.



Fig. 14 - Scena dal film *Ventimila leghe sotto i mari*, 1954. *Un paesaggio onirico.*

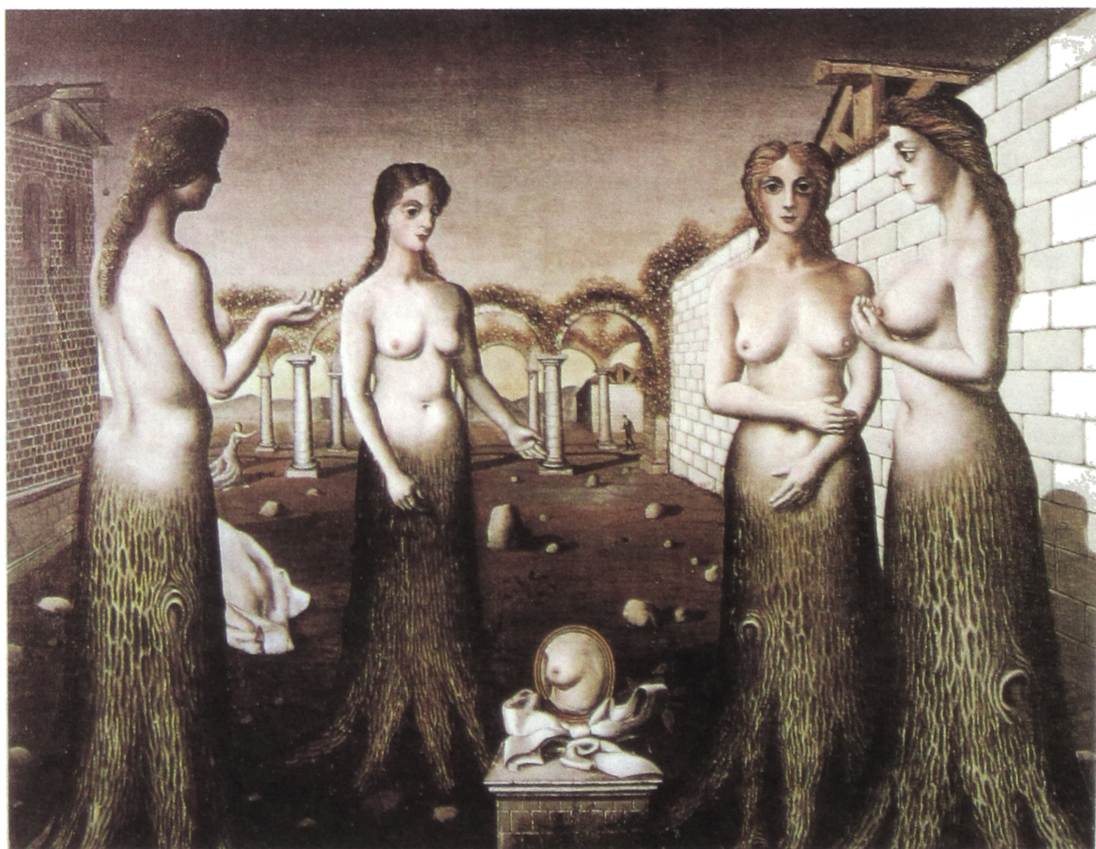


Fig. 15 - Paul Delvaux, *Donne-Alberi*, 1937, Coll. Peggy Guggenheim, Venezia.
... e l'arte penetra nel mondo del sogno, del simbolo, del mito...

Fig. 16 - *Krishna e Radha: amore in giardino*, Kangra School 1780, The krones Collection The Metropolitan Museum of Art, New York.

Fig. 17 - Jean-Paul Agosti, *Carré Zen, o la vibrazione delle foglie* in *Images des jardins*, Editions Sang de la terre, Paris 1987.
... nella contemplazione della pioggia di foglie il fatto fondamentale non era tanto la percezione d'ognuna delle foglie quanto la distanza fra una foglia e l'altra. I. Calvino.

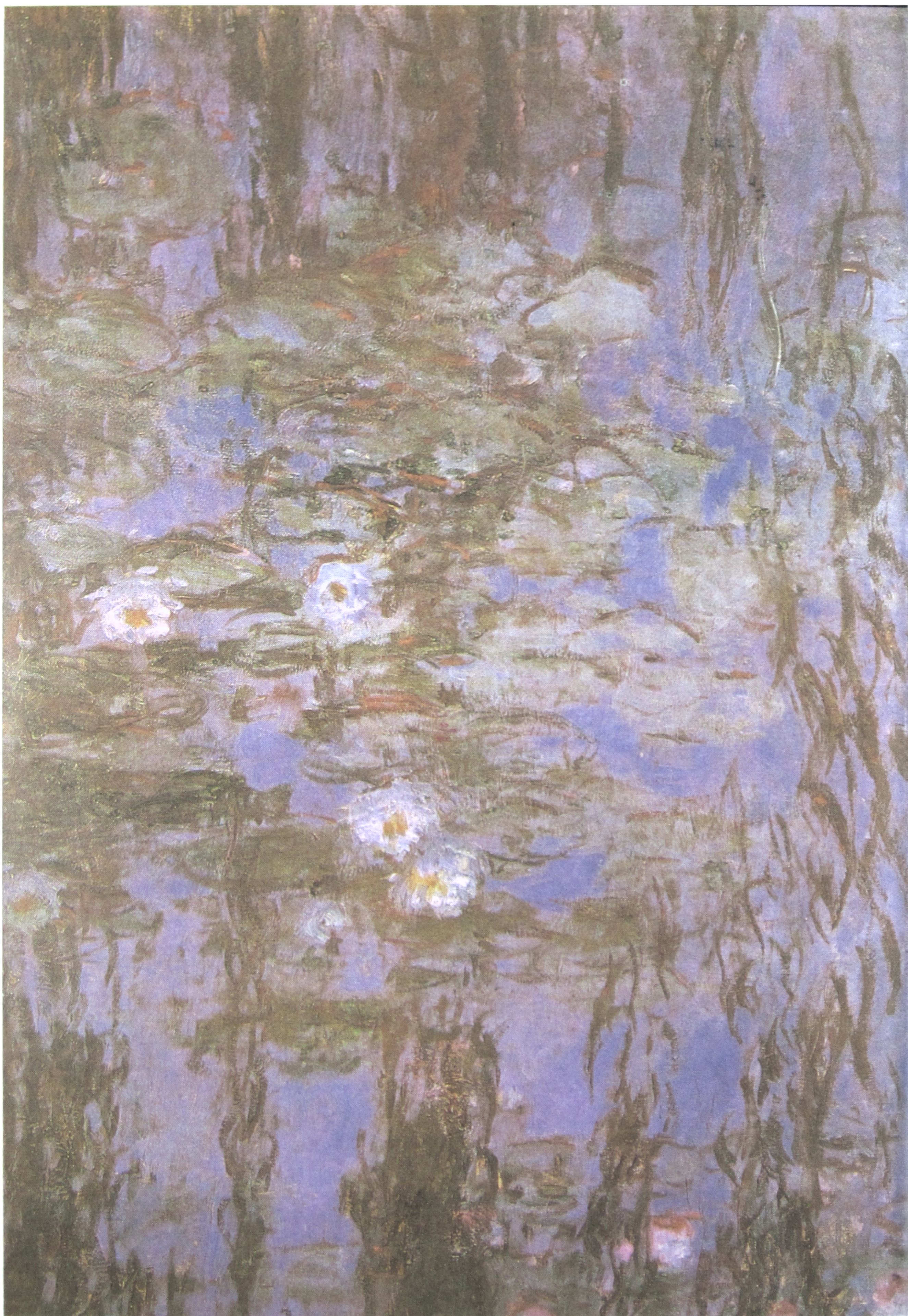


Fig. 18 - Claude Monet, Nymphéas Bleus, 1917, Collection E. Tèriade, Paris.
... un giardino d'acqua, ove la pittura si confonde con l'oggetto rappresentato nel suo massimo grado di fluidità.



Fig. 19 - Henri Rousseau, il Doganiere, *Nella foresta*, 1886, Kunstans, Zurigo.
Gertrude Jekyll vuole che il giardino finisca in un bosco.





Fig. 22 - J. de Vries, *Il labirinto*, XVI sec., Bibliothèque Nationale, Paris.
... Vicino al fiume si trova il bel giardino del piacere; nel mezzo, il bel labirinto ove si gioca alla pallacorda e alla ruota. F. Rabelais.

Fig. 20 - (Pagina a fianco, in alto) Joseph Marrast, acquarello del *Giardino di ceramica*, opera di H. Rapin, padiglione della Manifattura di Sèvres nell'Esposizione del 1925, in *L'Illustration de mai* 1932, Bibliothèque Forney, Parigi.

Fig. 21 - (Pagina a fianco, in basso) Luchino Visconti, bozzetto per la scena del secondo atto, 1965, in L. Visconti, *Il mio teatro*, a cura di C. D'Amico de Carvalho e R. Renzi, Cappelli, Bologna 1979.
... da una parte, slanciati, nereggiano i pioppi: oltre comincia il giardino dei ciliegi. A. Čèchov.

Un affascinante excursus nella poesia e nella narrativa di tutti i tempi, tenendo come filo conduttore la presenza, la rilevanza, il significato simbolico del giardino.
Lina Danielli conduce abilmente il lettore alla scoperta di come e perché si è andato evolvendo il rapporto tra artista e giardino nel corso dei secoli, rapporto che si traduce di fatto in una immagine speculare della nostra cultura.

L'antica metafora del paradiso documenta LUOGHI, dal mondo classico alle soglie della civiltà romantica, per diventare il romanzesco della natura in RACCONTI, fra Settecento e Ottocento, fino alla scrittura moderna dove, se si cerca il giardino, si rinvengono solo le TRACCE, terzo episodio del testo.


ISBN 88-206-3695-6
9 788820 636951

92/3695